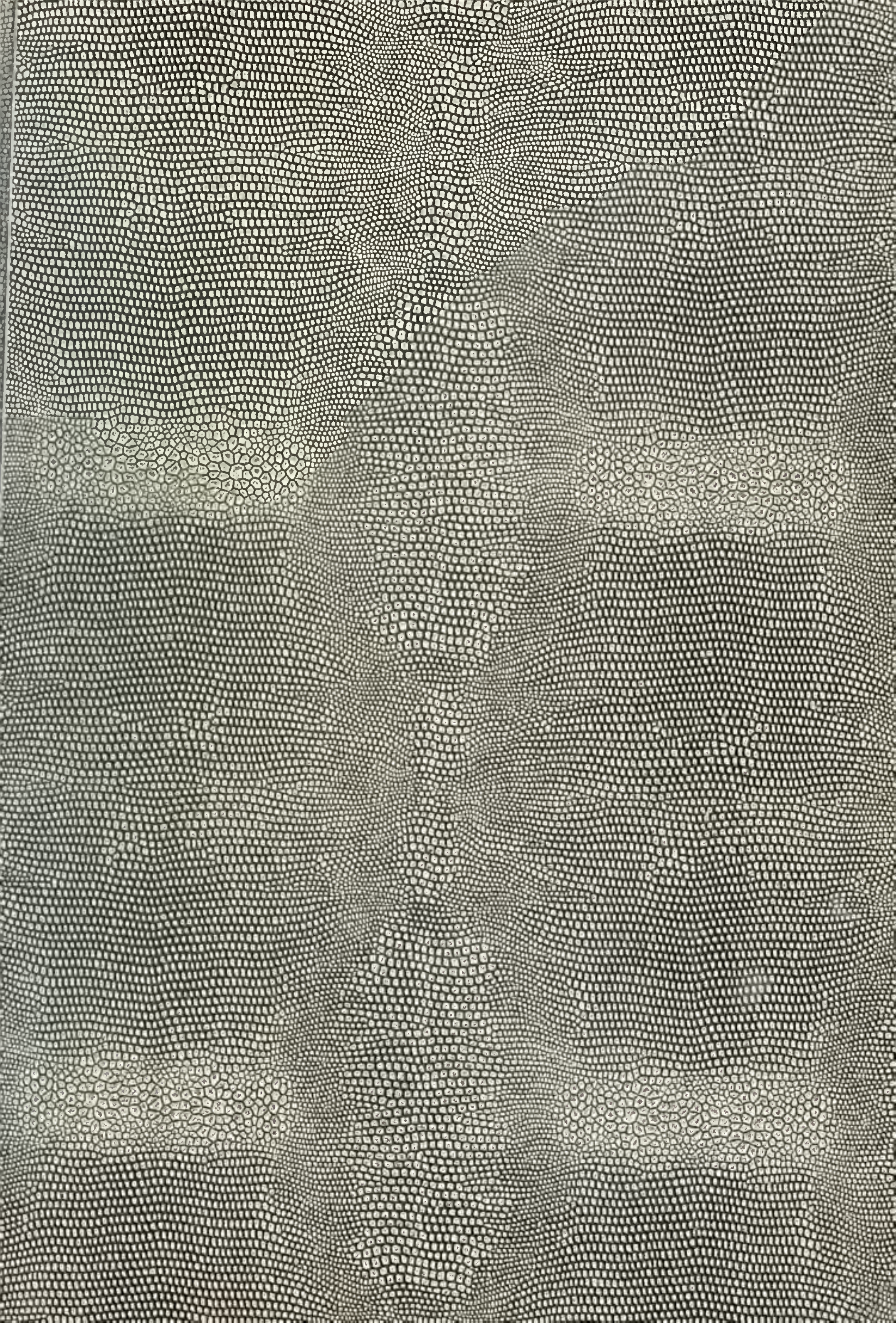








DIE CHRISTLICHE KUNST

SECHSTER JAHRGANG 1909 1910



DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

SECHSTER JAHRGANG 1909/1910

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN





INHALT

A. LITERARISCHER TEIL

B. REPRODUKTIONEN

(Die Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen sind am Schlusse aufgeführt)

INHALT DES SECHSTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der Beilage)

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (Vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN

V. WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Seite

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen etc.







Gesellsch. f. christl. Kunst, Munchen



EMMANUEL FRÉMIET GRABSTEIN

EMMANUEL FRÉMIET

Von S. STAUDHAMER

Die französische Malerei des vorigen Jahrhunderts weist seit den zwanziger Jahren starke gegensätzliche Richtungen auf, die sich in hervorragenden Künstlerpersönlichkeiten konzentrierten. Nicht ohne Leidenschaftlichkeit und gegenseitige Verkennung vertraten die Führer ihre künstlerischen Grundsätze und jeder fand eine Schar begeisteter und begabter Jünger.

Nicht in so schroffen Gegensätzen ging die Entwicklung der Plastik in Frankreich vor sich, obwohl sie keineswegs von den in der Malerei zutage tretenden Strömungen unberührt blieb. Der Kampf um das Element der Farbe war ihr von vornherein erspart; auch zogen die technischen Bedingungen der Bildnerei die Grenzen der Bewegungsfreiheit enger als in der Malerei. Stärker als in dieser mußten sich in der Plastik gewisse ausgleichende Elemente geltend machen, nämlich die Nachwirkung des Klassizismus, das Festhalten an der Schönheit der Form, jene geschmackvolle Auslese aus dem Reichtum der Natur, jene technische Sicherheit, jene idealistische Gesinnung, jene in Frankreich so mächtige Schultradition, der sich kein französischer Bildhauer des vorigen Jahrhunderts entzog. Deshalb läßt sich die Entwicklung der Plastik jenes Zeitabschnittes nicht gut nach Gruppen mit ausgesprochenen Programmen scheiden; will man einen Überblick über sie geben, so geschieht es leichter durch Anknüpfung an das Wirken einzelner Meister, welche sich über die ansehnliche Schar tüchtiger Kräfte erhoben und durch ihre starke Persönlichkeit die Bildhauerkunst bereicherten und weiterführten.

Bis in die dreißiger Jahre behauptete die antikisierende Auffassung unbestritten die Herrschaft. Von da an traten teils romantische Einflüsse, teils eine unmittelbare schlichte Beobachtung der Natur und damit die Annäherung an die Wirklichkeit in das Interesse der Bildhauer ein. Die schwächsten Spuren hinterließen in der Kunstgeschichte jene Romantiker, welche sich die Gotik zum Vorbild genommen hatten. Dagegen wurde die Aufnahme von Darstellungen aus dem Volksleben bedeutsam. François Rude (1784—1855) und Francisque Duret (1804—1865) gingen hier als Bahnbrecher voran, indem sie gleich dem Maler Leopold Robert zu genrehaften Darstellungen griffen und Werke voll des edelsten Naturgefühls schufen.

Rude entwickelte in der Folge einen tiefgehenden Einfluß auf die zeitgenössische Bildnerei. In seinem ersten Werk, das Aufsehen erregte, dem auf dem Boden sitzenden neapolitanischen Fischerknaben mit der Schildkröte von 1831 (im Louvre), ist der Einfluß Davids noch nicht völlig überwunden, noch sind die üppigen Locken des schönen Jungen klassisch stilisiert, noch wagt der Künstler die Details am Körper nicht individuell zu bilden

Befruchtend wirkte auf ihn eine Reihe historischer Figuren, so die reizvolle Kostümfigur Ludwigs XIII. als Knabe. Ein kühner Wurf war das Denkmal »Napoleons Erwachen«, wo ein im Grunde malerischer Vorwurf in Marmor umgesetzt ist. Der in einen weiten Feldherrnmantel wie in ein Leichentuch gehüllte Kaiser ist soeben aus dem Todesschlaf aufgeschreckt und schickt sich an, sich zu erheben. Ein weniger starker Künstler hätte an dieser Aufgabe scheitern müssen, Rude aber löste sie eindrucksvoll. Mächtig bricht sein großes Wollen und überragendes Können an der gewaltigen Gruppe am Triumphbogen auf der Place de l'Étoile zu Paris hervor, wo der Auszug der Freiwilligen von 1792 — wieder mit einem Zug ins Malerische — geschildert ist. Mehr als wir empfanden die Zeitgenossen das für die damaligen Kunstanschauungen Außerordentliche dieser mit dramatischem Pathos komponierten Gruppe. Einen herb realistischen Ton schlug Rude bei dem ausgezeichneten Bronze-Denkmal von 1847 für Cavaignac an, das sich auf dem Friedhof des Montmartre befindet. Dem Andenken des Marschalls Ney schuf er 1852—1853 ein Denkmal in Bronze; der Marschall erhebt den Säbel und kommandiert in feuriger Körperhaltung und enthusiastischer Stimmung zum Angriff. Das wenige, das Rude in religiöser Kunst zu schaffen hatte, beweist, daß er auch hier imstande gewesen wäre, Unsterbliches zu leisten.



EMMANUEL FRÉMIET JEANNE D'ARC
(Siehe Text S. 4)

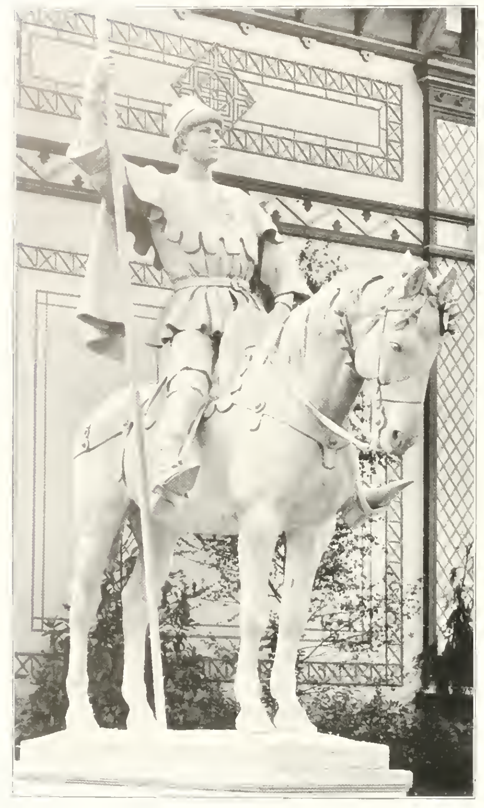
Dies ist in knappen Umrissen das Bild von François Rude, dem Lehrer und Oheim des Emmanuel Frémiet, aus dessen überaus reichem Schaffen das vorliegende Heft eine Blütenlese gibt. Nicht lediglich durch die Bande der Verwandtschaft stand der Schüler seinem Meister nahe, auch die Ähnlichkeit der geistigen Veranlagung ist unverkennbar. Frémiet bekundet die gleiche männlich ernste Auffassung, dieselbe sichere Naturbeobachtung, den gleichen maßvollen Schönheitssinn, dasselbe Vermögen, malerische Züge plastisch zu bewältigen, sowie das nämliche Maßhalten in Verwertung solcher Motive, namentlich aber auch denselben Reichtum der Begabung, die ihn zu jeder Aufgabe befähigt, sei sie auf dem Gebiete des Genre oder der Geschichte, idyllisch oder dramatisch, profan oder religiös. Übrigens bildete Frémiet die aus dem Lebenswerke seines Lehrers gezogenen Anregungen mit vollster Selbständigkeit weiter, er verschloß sich jenen Elementen nicht, welche neben Rude an der Weiterentwicklung der Plastik tätig waren. Von besonderer Bedeutung dürfte Barye, der vorzügliche Tierbildner, für ihn gewesen sein.

Frémiet widmete sich zunächst der Tierplastik. Er weiß den Bau des Tierleibes, die charakteristischen Bewegungen und das Wesen der Tiere packend zu schildern, so bei dem Kampf zwischen Jaguar und Gorilla vom Jahre 1876. Dabei versteht er seinen größeren Schöpfungen, wie den gewaltigen Elefanten an den Kaskaden des Trocadero, eine monumentale Geschlossenheit zu wahren. Gerne verbindet der Künstler mit der Tierdarstellung die menschliche Figur. In humorvoller Weise geschieht das in der reizend erfundenen und köstlich durchgeführten Marmorgruppe »Pan



EMMANUEL FRÉMIET JEANNE D'ARC

Paris, Place de Rivoli. Text S. 4



EMMANUEL FRÉMIET DER FACKELTRÄGER
Vor dem Pariser Rathaus. Text S. 5

et ours« vom Jahre 1864, welche die Sammlung des Luxembourg besitzt. Ein Faunknabe neckt zwei drollige junge Bären, die lüstern an Honigwaben naschen möchten. Der »Centaur«, eine tüchtige Leistung, entstand 1861. Mit Vorliebe schildert Frémiet den Menschen in ungleichem Kampf mit wilden Bestien. Hierher gehören die Reliefdarstellungen im Jardin des Plantes, die den Kampf eines Mannes der Steinzeit mit einer Löwin und eine Bärenjagd (Abb. S. 18) zum Gegenstand haben, dann das Marmorrelief aus 1876 »Orang-Utans im Kampf mit einem Eingebornen in Borneo«, endlich die grausige Gruppe »Raub eines Weibes durch einen Gorilla«, die 1887 entstand und dem Museum zu Nantes gehört. Darstellungen wie diese letztere befriedigen unser deutsches Empfinden weniger, weil uns das Gefühl des Sensationellen im Thema stört. Doch bei Frémiet dürfen wir ein Haschen nach unkünstlerischen Sensationen nicht annehmen; er wollte dem Beschauer sicher nur die bestialischen Instinkte der von ihm geschilderten Tiere durch Veranschaulichung ihres Gegensatzes zum Menschen stärker zum Bewußtsein bringen.

Das Lieblingstier Frémiets ist das Pferd und als Meister in der Schilderung desselben bewährt er sich in einer Reihe trefflicher Reiterstandbilder. Bei allen bewundern wir die geschlossene Zusammenfassung von Pferd und Reiter und die unübertreffliche Charakterisierung der Pferde, die ganz von der Situation durchdrungen sind, ganz die Sinnesart und momentane Willensrichtung ihres Herrn zur Schau tragen. Den Anfang dieser großen Schöpfungen macht 1864 der gallische Häuptling im Museum zu St. Germain (Abb. S. 9). Welche sehnige, entschlossene, kaltblütige Erscheinung, die nach dem geeigneten Moment späht, mit Blitzesschnelle auf den fernen Gegner loszugehen! Wie angewurzelt steht das schlanke, muskulöse Pferd stille, aber alles zuckt in ihm in Erwartung des Zeichens zum schneidigen Ritt in das Kampfgewühl. Im Jahre 1871 folgte der »Ritter des XIV. Jahrhunderts« für das Schloß zu Pierrefonds, der 1407 ermordete Herzog Ludwig von Orleans, Bruder Karls VI. Das Denkmal ist am Treppenaufgang vor dem gotischen Schloßbau aufgestellt und in richtiger Würdigung des Standortes sind Roß und Reiter in statuarischer Ruhe gehalten, streng von der senkrechten Linie beherrscht (Abb. S. 5).

Die Jungfrau von Orleans verherrlichte Frémiet zum ersten Male 1875 in der Figur zu Sèvres; Jeanne liegt auf den Knieen, inbrünstig betend (Abb. S. 2). Fünf Jahre später feiert er sie als heldenmütige Führerin des französischen Heeres, durch das Denkmal an der Place de Rivoli zu Paris, neben dem Standbild von Dubois das schönste Denkmal dieser Nationalheldin. Ergreifend wirkt die todesmutige Entschlossenheit, die sich in der von einem starken Schlachtroß getragenen jungfräulichen Gestalt ausdrückt (Abb. S. 3). Schon 1882 folgte die Reiterstatue Stephans des Großen für Jassy in Rumänien und im nächsten Jahre der Fackelträger vor dem Pariser



EMMANUEL FREMIET — [illegible]

Rathaus (Abb. S. 4). Nennen wir im Anschluß an letzteres Werk gleich die wundervolle Bronzegruppe vom Jahre 1899 »Der hl. Georg« in der schönen Galerie der Stadt Paris (Petit Palais des Beaux-Arts) und die Reiterfigur (Duguesclin) zu Dinan von 1902. Ersteres Werk ist auf unserer II. Sonderbeilage abgebildet (S. 16), letzteres auf S. 15. Der Fackelträger ist ein schöner Jüngling, daran gewöhnt, einem höheren Willen dienend zu folgen. Er kommt seiner jetzigen Aufgabe ruhig und hingebend nach, obwohl ihn Fähigkeit und Neigung zu etwas Besserem drängen. Dieselbe Gebundenheit beherrscht sein schlicht gesäumtes Pferd.

So ganz anders ist die Haltung der Gruppe, welche mit erstaunlicher Lebendigkeit die Blüte der Ritterschaft zu Pferde darstellt. Bertrand Duguesclin (1320—1380), ein Sohn der Bretagne, spielte als Feldherr eine glänzende Rolle, sein Leben war mit ruhmreichen Taten ausgefüllt. Fremiet wußte in seinen Helden soviel Männlichkeit, trotzige Tatkraft und Ritterlichkeit zu legen, daß er den Beschauer mit sich reißt. Das Schlachtroß ist ganz bei der Sache, es schnaubt und trägt den Hals kühn gebogen, spannt alle Muskeln an und stampft mit seinen Hufen den Boden, als wollte es die Feinde seines Herrn zertreten. Die 3,68 m hohe, machtvoll geschlossene Gruppe ist vornehm und groß aufgefaßt; dabei versenkt sich aber der Künstler liebevoll auch in die kleinsten Details, ohne irgend-

[illegible]lich zu wirken, die köstliche Durchführung der Einzelheiten, wie des Schuppenpanzers oder der Pferdehaare macht das Ganze nur noch glaubwürdiger und hinreißender, zumal der Künstler mit weiser Berechnung neben die reicher detailierten Partien ruhige Flachen setzte.

Atmet der Duguesclin, diese Verkörperung kriegerischen, rücksichtslosen Tatendurstes, uberzeugendes Pathos, so entwickelt der 3,21 m hohe St. Georg eine auf dem Höhepunkt angelangte dramatische Handlung. Hier weiß man nicht, soll man mehr den künstlerischen Verstand und Geschmack, das plastische Fühlen bewundern, womit die Gruppe aufgebaut ist, oder die seelische Wucht, mit welcher der höchste Moment der Kampfesszene geschildert wird. Das Pferd erschaudert für sich und seinen edlen Herrn, es bäumt sich auf, gehorcht aber dem Reiter unbedingt, der mit starkem Arme seine Lanze dem greulichen Ungetüm durch den Leib stößt. Unter dem gewaltigen Eindruck der Handlung und der künstlerischen Reife der Gruppe, die einen Höhepunkt im Lebenswerk Frémiets bezeichnen dürfte, kommt man kaum dazu, sich in die geistvolle Durchbildung der Details zu versenken.

Für den Garten des Louvre schuf Frémiet 1891 das Reiterdenkmal des ritterlichen Malers und Hofmannes Velasquez (Abb. S. 10). Nicht unerwähnt darf das Reiterbild Franz I. bleiben, wo der skrupellose Fürst, auf stolz tänzelndem Pferd, so durch und durch charakterisiert ist (Abb. S. 13), dann das Denkmal des Connétable Olivier de Clisson vom Jahre 1892, das sich im Schlosse Josselin, seiner Geburtsstätte, befindet (Abb. s. I. Sonderbeilage). Olivier war ein Landsmann und in den Kämpfen gegen die Engländer Waffengefährte des Duguesclin, verdiente sich und erhielt aber den Beinamen »der Grausame«. So faßte ihn der Künstler auf. Schon 1903 ging aus der Hand Frémiets wieder ein Reiterdenkmal hervor, das den Colonel Howard verherrlicht und in Baltimore aufgestellt ist (Abb. S. 11).

Neben diesen großen Schöpfungen entstanden Werke anderen Charakters und zum Teil von kleinem Umfang und genrehaftem Inhalt. In solchen Arbeiten entwickelt Frémiet einen anmutigen Formenreiz. Hierher gehört die Gruppe des römischen Pferdelenkers, der Neger mit dem jungen Elefanten, ein Bärenjäger von 1896, die Bronzegruppe »Wagen der Minerva« von 1900, »Amor und der Pfau der Juno« vom gleichen Jahre und die innige Bronzegruppe »Mutterschaft«, wo ruhige Flächen mit kleinen Gewandfalten malerisch abwechseln (Abb. S. 12). Eigenartig und sinnreich ist die dekorative Figur »Credo« (Abb. S. 8).

Die Denkmalplastik pflegte Frémiet nicht allein in der Form des Reiters. Für Port Said am Suezkanal schuf er 1897 die Kolossalstatue F. von Lesseps (Abb. S. 17). Das Bild seines Lehrers Rude verewigte er 1906 an dem wirkungsvollen Denkmal vor dem Louvre in Paris (Abb. S. 19). Der im Leben so schlichte Meister hält in der Rechten ein kleines Modell der geflügelten, kriegerisch ausgerüsteten Patrie, welche über der eingangs erwähnten Riesengruppe der ausziehenden Krieger am Triumphbogen des Étoiles schwebend diese mit wilder Gebärde und stürmischem Zuruf anfeuert.

Das Schloß zu Vez (Oise) birgt das zarte Marmorgrabmal von Frémiet aus dem Jahre 1898, das im besten Sinne an die herrlichen Schöpfungen der mittelalterlichen Grabmalplastik in Frankreich anknüpft, aber durchaus frei und modern durchgeführt ist (Abb. S. 1).

Das Pantheon zu Paris besitzt eine Anzahl trefflicher Plastiken, doch dürfte keines, auch Falguières meisterlicher Vincenz von Paul nicht ausgenommen, an den hl. Gregor von Tours heranreichen, welchen Frémiet 1875 für dieses von so wechselvollen Schicksalen getroffene Bauwerk schuf (Abb. S. 7). Bewunderungswürdig sind sowohl die technischen Qualitäten der 2,89 m hohen Marmorstatue, die 1878 aufgestellt wurde, als auch die Beseelung des Steines und die religiöse Würde. Gregor war von 573—594 Bischof von Tours, dem damaligen religiösen Mittelpunkt Galliens. Er versah sein kirchliches Amt mit opferwilliger Hingebung, ließ sich aber auch die zeitlichen Interessen seiner Herde angelegen sein. Obwohl er eigentlich ein Mann des praktischen Wirkens war, so betätigte er sich doch mehrfach als Schriftsteller und als solcher ist er am bekanntesten durch seine Geschichte der Franken. Diesem außerordentlichen Mann wird Frémiets Auffassung in jeder Beziehung gerecht. Frémiet gab seinem Haupt eine Mitra von der alten runden Form und legte um dasselbe einen vergoldeten Metallreifen als Glorienschein. Mit der rechten Hand umfaßt der Heilige den metallenen Hirtenstab, der sinnvoll in einen gekrümmten Dornzweig ausläuft. Die Linke hält das Buch »Gesta Francorum«. Zu den Füßen steht das Modell einer Kirche über einem Felsen, als Symbol der Kirche, die sich über den Trümmern des römischen Weltreiches ausbreitete.

Erwähnen wir noch den hl. Michael, jenes religiöse Monumentalwerk auf dem Mont



EMMANUEL FRÉMIET — DER HL. GREGOR VON TOURS

Pantheon. Text S. 6



EMMANUEL FRÉMIET — DAS CREDO

Text S. 6

St. Michel. Der Engel steht in idealer Rüstung mit gezücktem Schwerte in der einen Hand und mit einem kleinen Schild in der anderen auf einem Postament, an das sich ein geflügelter Drache, der überwundene Satan, krampfhaft anklammert. Seine jugendliche, schönheitsvolle Gestalt ist ganz durchgeistigt, in seinem Antlitz schimmert überirdisches Licht, man sieht, er wird nicht grobkörperliche Kraft anwenden, sondern ist ein Geistesstreiter. Der Eindruck des Vergeistigten steigert sich noch durch die am Körper luftig herabwallende Manteldraperie, durch den Glorienschein und die Flügel. Der Aufbau der Figur ist vorzüglich.

Frémiet beherrscht das ganze Gebiet des plastisch Darstellbaren: das animalische und geistige Leben — dort im Tiere, hier im Menschen. Was die französische Bildhauerei vom 2. Kaiserreich bis in die Gegenwart bewegt, nahm er in vorbildlicher Weise auf, ohne jemals sich zu Verirrungen hinreißen zu lassen. Er zeichnet sich aus durch eine glänzende Beherrschung der Form der Natur, durch vollendete Wiedergabe momentaner Bewegungen, durch einen großen Wurf in der Konzeption und feine Behandlung der Details, durch kluge Zurückhaltung in der Ausbeutung malerischer Züge, durch geschmackvolle Anpassung der Komposition an das Material. Dazu kommt bei seinen monumentalen Schöpfungen eine Größe der Seele, eine Stärke der Empfindung, eine Versenkung in die jeweilige Aufgabe, die keiner seiner Zeitgenossen in solchem Umfang versuchte, geschweige denn erreichte.

An Ehren und Auszeichnungen hat es dem Künstler nicht gefehlt. Medaillen erhielt er 1849, 1851, 1855, 1867; Ritter der Ehrenlegion wurde er 1860, Offizier derselben 1878, zum Kommandeur der Ehrenlegion wurde er im Jahre 1896 befördert und zum Grand Offizier derselben im Jahre 1900. Die Ehrenmedaille wurde ihm 1887 verliehen, der Grand prix 1900. Mitglied der Akademie wurde er 1892.

Mit ungebrochener Kraft ist der Meister gegenwärtig daran, ein neues großes Reitermonument zu vollenden.



EMMANUEL FRÉMIET — OLIVIER DE CLISSON

Schlo[illegible] Josselin. — Text [illegible]





EMMANUEL FREMIET — GALLISCHER HÄUPTLING

Museum von St. [illegible] — Text S. 4

HANS THOMA

Zu seinem siebzigsten Geburtstag

Von CARL CONTE SCAPINELLI

Wohl selten ist ein deutscher Künstler zu seinen Lebzeiten so populär gewesen, wie Hans Thoma. In allen Zeitschriften, in allen Häusern finden sich seine schlichten Steindrucke, seine echtdeutschen Bilder. — Freilich lange, sehr lange hat er darauf warten müssen. Fünfzig Jahre war er geworden, um ihn tobten die Kämpfe zweier Kunstrichtungen und darüber übersah man den stillen Dichtermaler, jenen, der nicht mitkämpfte mit seines Pinsels Grellheit, nicht mitschrie durch die Aufdringlichkeit seiner Motive, sondern der malte wie ihm ums Herz war, bald allegorisch, bald nach der Natur, der mit derselben Leichtigkeit Götter formte und Menschen, knorrige deutsche Frauen und lachende, böse Rangen, der die Schönheit der weiten deutschen Landschaft neben jener der italienischen Campagna festhielt.

Immer, schon seitdem Thoma zu malen und zu zeichnen begann, hat er etwas zu sagen gehabt. Er hat nie, wie zwei Drittel der Modernen, nur der Farbe wegen gemalt. Das war ihm nie die Hauptsache, im Gegenteil vielleicht war die Bravour der Töne und die Bravour der Zeichnung sogar seine schwächste Seite. Ihm sind Farbe und Zeichnung nur Mittel zum Zweck. Im Augenblick, wo er damit das ausgedrückt hat, was er sagen wollte, ist jedes nähere Interesse dafür



EMMANUEL FREMIET — VELASQUEZ

Garten des Louvre in Paris. Text S. 6

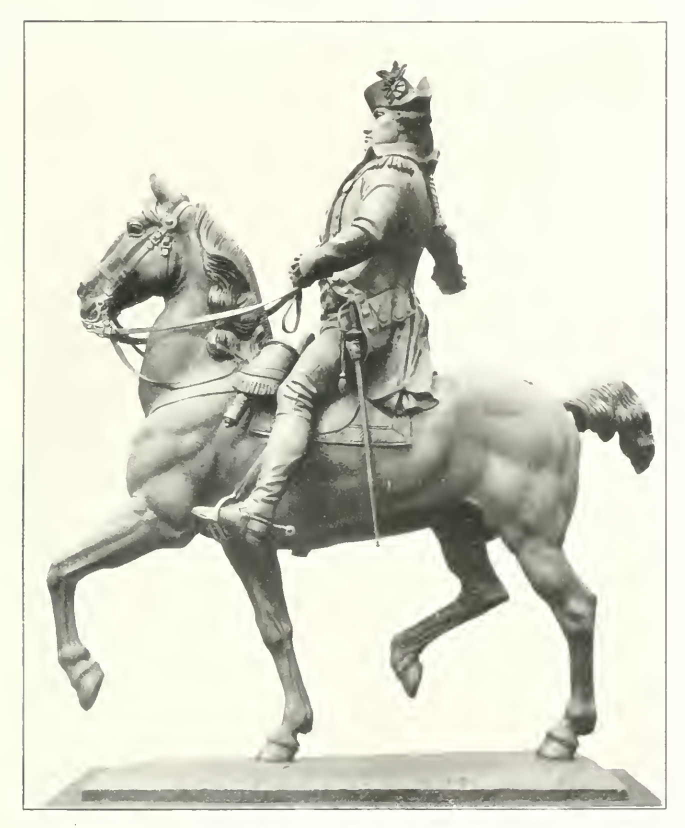
bei ihm erstorben und schon reizt ihn ein neues Sujet, ein neuer Gedanke.

Sein Stoffgebiet ist schwer zu begrenzen, weil es zu groß und zu mannigfach ist. Aber seine starke Eigenart, der machtvolle Einschlag tiefen Empfindens und Gemütes, der nationale Kern, der den Typus seiner Menschen und den der Landschaften, ja selbst den der Götter bestimmt, hält alle noch so verschiedenen Gebiete zusammen. Er kann sich in keinem Thema, mag es noch so fernabliegen, verirren und verlieren, denn überall auch dort findet er sich und seine Mittel und Wege, seine Ideen und Figuren.

So ist, das geht aus diesem wenigen hervor, in Thoma der echt deutsche Dichtermaler, der alles beherrscht.

Seit wir unsere malerischen Allüren vom Ausland beziehen, haben wir argen Mangel an solchen Malererscheinungen, an Leuten, die auch in den malerischen Mitteln deutsch und bodenständig sind. Freilich elegant, pikant, auch charmant kann man diese Kunst nicht nennen, sie ist jedem Artistentum fremd, sie ist bieder, oft ein bißchen schwerfällig, ihr Bestes liegt nicht in der Technik, ihr Bestes liegt im Inhalt. Und weil solche Erscheinungen wie Hans Thoma ganz vereinzelt dastehen, so mag man begreifen, warum am 2. Oktober, dem siebzigsten Geburtstag des Meisters, sich alle Augen und alle Herzen in unserem Vaterlande und weit über dessen Grenzen hinaus ihm zuwenden werden.

Durch die Kämpfe in den Kunstzentren mag



EMMANUEL FRÉMIET — COLONEL HOWARD

Baltim[illegible] Text S. [illegible]

man vergessen, daß wir von Zeit zu Zeit immer wieder Leute brauchen, echte Künstler wie Thoma, die uns aus der Schablone herausreißen und uns hinausführen in die stillen Wälder und zu den stillen Bauersleuten und uns zeigen, — wie sie diese sehn, — nicht wie man drinnen in den Ausstellungen sie sieht.

Und gerade Hans Thoma weiß von jeher dadraußen, am Urquell der Kunst, am Urquell der künstlerischen Kraft und Wahrheit Bescheid.

Ist er doch selbst vor rund siebzig Jahren inmitten der lieblichen Schönheit des Schwarzwaldes, inmitten der tickenden Schwarzwalduhren, zwischen geduldigen Holzschnitzern und noch geduldigeren Uhrmachern in Bernau zur Welt gekommen.

Das Fabuliertalent Hans Thomas' hat ihn selbst uns so manche Geschichte und so manche Betrachtung aus und über sein Leben erzählen lassen, daß wir gerade dadurch den Zusammenhang zwischen ihm, seiner Heimat und seiner Kunst so recht verstehen.

Um den kleinen Hans gab es von Jugend auf Volkskunst in Menge. Sein Vater beschäftigte sich, trotzdem er ein gelernter Müller war, mit der Anfertigung von Holzwaren, sein Onkel war Uhrenschildmaler und wußte auch andere Bildchen zu entwerfen. Dabei blies er die Klarinette, spielte die Geige, — jenes Instrument, das wir auf so vielen Bildern Thomas wiederfinden und das er mit zu den Requisiten innigen Gefühlsausdruckes immer wieder zählt. Und gerade

weil um ihn das Malen und Schnitzen betrieben wurde, hatte sein Drang zu zeichnen und zu malen gar nichts so auffälliges. Man nahm ihn ruhig hin und da er die Volksschule absolviert hatte, schickte man ihn zu einem Lithographen nach Basel in die Lehre, aber bald war er wieder daheim, um später zu einem Zimmermaler wieder in dieselbe schweizerische Stadt zurückzukommen. Nach dem Tode seines Vaters hieß es wieder in die Heimat zurückkehren und gerne fügte er sich darein und half ohne Groll in Wald und Feld mit, während er in den Mußestunden zeichnete, was ihm gerade unterkam. Das Beschauliche, das auch später in seinen Kunstäußerungen liegt, die sichere innere Ruhe und der innere Friede, die ihn solange auf den großen Erfolg warten, die ihn unverdrossen weiterschaffen hießen, steckte anscheinend schon damals in dem Jüngling und ließ ihn ohne Hast die Zeit nützen und auf seine Zeit warten. So kam er dank der Verwendung des Oberamtmannes im Herbst 1859 auf die Kunstschule in Karlsruhe und erhielt auch ein Stipendium, das freilich nicht groß war, und ihn, wie der Frühling ins Land zog, heimtrieb, wo er dann in der freien Natur fleißig malte. In Karlsruhe fand er in Des Coudres und Schirmer, besonders in letzterem einen sehr verständnisvollen Lehrer. Dazu schloß er sich enger an Kollegen an, von denen manche seine Freunde fürs Leben wurden.

Zwei alte Meister, zwei große Deutsche: Holbein und Dürer sprachen ihm damals besonders zu, und der verwandte deutsche Geist, die Ehrlichkeit und schlichte Größe dieser Altmeister waren besonders befruchtend für sein junges Talent. Er zog nun nach Düsseldorf, fand in Otto Scholderer einen verständigen Freund und Berater, verkaufte die ersten Bilder und konnte nun mit dem Freunde im Mai 1868 nach Paris fahren, wo er mannigfache künstlerische Anregung findet. Die Frucht dieser Reise ist eine Reihe von Bildern, ländlicher Motive, die er den Sommer über in Bernau malt und im Herbst und Winter in Karlsruhe ausstellt. Seine Eigenart fand aber damals sehr wenig Anklang, und so vernichtete er ein gut Teil dieser Arbeiten, nachdem er vergebens versucht, sie umzuarbeiten.

[illegible] MUTTERSCHAFT

Text S. 6

Im Herbst 1870 zog er dann nach München; hier fand er vor allem einen Kreis gleichstrebender Freunde: Leibl, Heider, Trübner, Böcklin u. a. und da durch inneren Halt und neuen künstlerischen Mut. Wenn auch hier im Kunstverein seine Bilder manchen Anstoß erregten, einige wurden doch verkauft, und so hatte er Geld, um weiter zu schaffen. Es würde zu weit führen, die Freundschaft Böcklins und Thomas und die Treuen des ganzen Münchener Kreises zu schildern. Jedenfalls aber holten die Künstler von einander manche tiefe Anregung und das Glück, verstanden zu werden.

Hier in München wird er auch durch zwei Frankfurter Kollegen mit dem Frankfurter Arzt Dr. Eiser bekannt, der sich seiner und seiner Kunst warm annimmt, ihn bei sich zuhause in Frankfurt behält, ihm Aufträge verschafft, so daß er im Februar 1874 von dort aus Italien besuchen kann.

1875 finden wir Thoma wieder in München, wo er sich mit einer seiner Schülerinnen verheiratet, die ihm bis zu ihrem Tode eine verständige Beraterin und Frau geblieben ist. 1877 geht er wieder nach Frankfurt, das nun



EMMANUEL FRÉMIET — KÖNIG FRANZ I.

seine zweite Heimat werden sollte und wo er verständige Kunstkenner und Käufer fand. Freilich den vollen Sieg über das Publikum trug er erst 1890 im Münchener Kunstverein davon, wo eine Kollektivausstellung seiner Werke ihn — da gerade die Zeit für ihn günstig war — zum berühmten und vielbegehrten Künstler machte. Nun wurde er, der nie sich um eine Richtung gekümmert, dessen »Neues« in seinen Werken — er selbst, seine starke Eigenart war, — als großer »Moderner« und »Neoidealist« ausgerufen. Im Jahre 1899 wurde er dann nach Karlsruhe zurückberufen und zwar als Galeriedirektor und Leiter eines Meisterateliers, und er folgte, trotzdem ihm Frankfurt und seine dortigen Freunde ans Herz gewachsen waren, gerne dem Rufe der Heimat.

Das ist der äußere Lebensgang Hans Thomas, an großen Stürmen und Abenteuern arm, aber reich an innerem Erleben, an Kunsterlebnissen. Denn der Städte wechselnde Bilder, die er in sich aufnahm, waren nichts als der Kunst wechselnde Bilder, er besuchte Kunststätten und wenn er heimkam, dann erwachte trotz aller fremden Anregungen seine ureigenste Kunst. Thomas Leben ist ein Leben des emsigen Schaffens. Er malt und malt, und immer hat er etwas Neues zu erzählen. Leben heißt schaffen und schaffen heißt malen für ihn. Und aus diesem geruhsamen, stillsicheren Fleiß, aus dieser deutlich-derben, behaglichen Emsigkeit heraus innerlich ruhig, äußerlich umgeben von stiller Häuslichkeit wachsen die besten Kunstwerke.

Aus dem Volke entsprungen, ist seine Kunst volkstümlich durch und durch, sie hat etwas von der Poesie der Volksoper, der Volkslieder an sich und ist doch der Ausfluß einer ganz bestimmten Persönlichkeit. Und gerade das macht Thomas großen bleibenden Wert, dieser innere Zusammenhang zwischen seiner eigenen Art und zwischen dem Volkstümlichen, zwischen dem Empfinden des Volkes.

Das wurzelt wieder in seiner Herkunft einerseits, wie in seinem echten Deutschtum anderseits.

Man durchblättere einmal eine Mappe mit seinen Bildern; man sehe sich seinen eigenen, breiten Germanenkopf mit dem echtdeutschen Vollbart an, die ruhige Stirne, hinter der die Gedanken jagen. Man sehe seine Frauengestalten an, selbst die, die er der Mythologie entnimmt, sie sind voll, breit, deutsch. Man betrachte seine Kinder, seine Engel. Sie haben was Lieblich-Schwerfälliges, was Derb-Ländliches und dabei was Deutsch-Charakteristisches an sich. Abgesehen von früh Angelerntem finden wir diesen Ausdruck sowohl in Werken aus seiner früheren Zeit, als in solchen aus den späteren Tagen.

Und dabei ist er nicht einseitig, er ist sogar universell, aber überall bleibt er Herr der Situation, auch dort, wo er von den Franzosen lernt, lernt er eigentlich nur sich selbst und deutsche Art besser schätzen.

Nie gibt er den Abklatsch des Lebens, des Menschen, der Natur. Immer steckt auch in der kleinsten Zeichnung ein Stück starker Poesie. Und diese Poesie im Sujet läßt ihn auch zum liebevollen Poeten des Details werden. Man betrachte ein Bildnis von ihm, wie neben dem Kopf noch der Hintergrund liebevoll bedacht wird, wie er einen Obstzweig ausführt, jeder Apfel an sich ein Kunstwerk, wie er den Rahmen sinnig faßt! Immer hat er Freude am Kleinen und Ehrfurcht vor dem Großen!

Ehrfurcht vor den gedanklichen, symbolischen oder mythologischen Sujets, die er malt, Ehrfurcht vor dem Menschen, dem Ebenbild Gottes, das er nachbildet. Ehrfurcht vor der Natur, die er festhält.

Das gibt allen seinen Sachen nicht nur eine poetische, sondern auch eine weihevolle Note, die uns immer mehr zeigt, als das, was er tatsächlich malt, die uns neben dem Körperlichen etwas Seelisches in seinen Bildern ahnen läßt. Und darum wirken seine Bilder so warm, so herzenswarm, mögen sie großzügig und gigantisch, mögen sie klein und philisterhaft sein. Was er einst zu seinem 60. Geburtstag von der deutschen Kunst im allgemeinen sagte, das gilt von ihm, dem deutschesten der lebenden und schaffenden Künstler, am meisten:

»Für uns Deutsche wird die Kunst nie lange Zeit bloß eine Prunk- und Luxussache sein können — wir werden immer wieder suchen müssen, sie zu einer Herzenssache zu machen — mag sie dadurch auch zeitweise kleinlich werden, wir brauchen keine Angst zu haben, daß sie dies auch bleiben wird.«

Ja, Thoma hat es immer verstanden, aus seiner Kunst eine Herzenssache zu machen, keine Parteisache und keine Privatsache, d. h. er war immer ein eigener und deswegen ein volkstümlicher Künstler. Über der Parteien Gezänke ragt sein Schaffen und ist heute schon zum gut Teil Gemeingut des deutschen Volkes.

Das ist viel, mehr als andere je hoffen dürften. Und darum gilt das, was man an seiner Art aussetzen könnte, wenig gegen das, daß Thoma ein volkstümlicher, echtdeutscher, schlichter und wahrer Künstler ist.



EMMANUEL FREMIET — DUGUESCLIN

Dinan Text S 5

DIE GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNGEN IN DÜSSELDORF 1909

Von Professor Dr. KARL BONE, Düsseldorf

(Fortsetzung)

Einen eigenen Raum erhielten die hervorragenden Kreuzwegstationen von R. Seuffert, von denen bereits mehrere in dieser Zeitschrift reproduziert worden sind (Abb. Jg. IV, S. 15, 275 und 277). Das tiefe Halbdunkel, das dem Raume gegeben ist, läßt die Vorzüge dieser Darstellungen recht hervortreten: die monumentale Auffassung und das Dramatische der Bewegung. Beide Eigenschaften sind für Kreuzwegstationen von großer Bedeutung.

Gegenüber diesem Raume gelangt man durch ein kleines Kabinett, das ausschließlich Arbeiten des Holländers Th. Molkenboer enthält, namentlich einige seiner verblüffend naturalistischen Porträtzeichnungen und allerlei Kunstgewerbliches, in einen kapellenartigen sogenannten Taufraum, in dem sich die Kunstgewerbeschule Köln vorstellt. Gust. Halmhuber und G. Grasegger geben den Ton an und präsentieren ihre Schüler. Ansprechend sind die Friesmalereien von W. Schuster und seinen Schülern; auch sonst fehlt es nicht an tüchtigen Ansätzen.

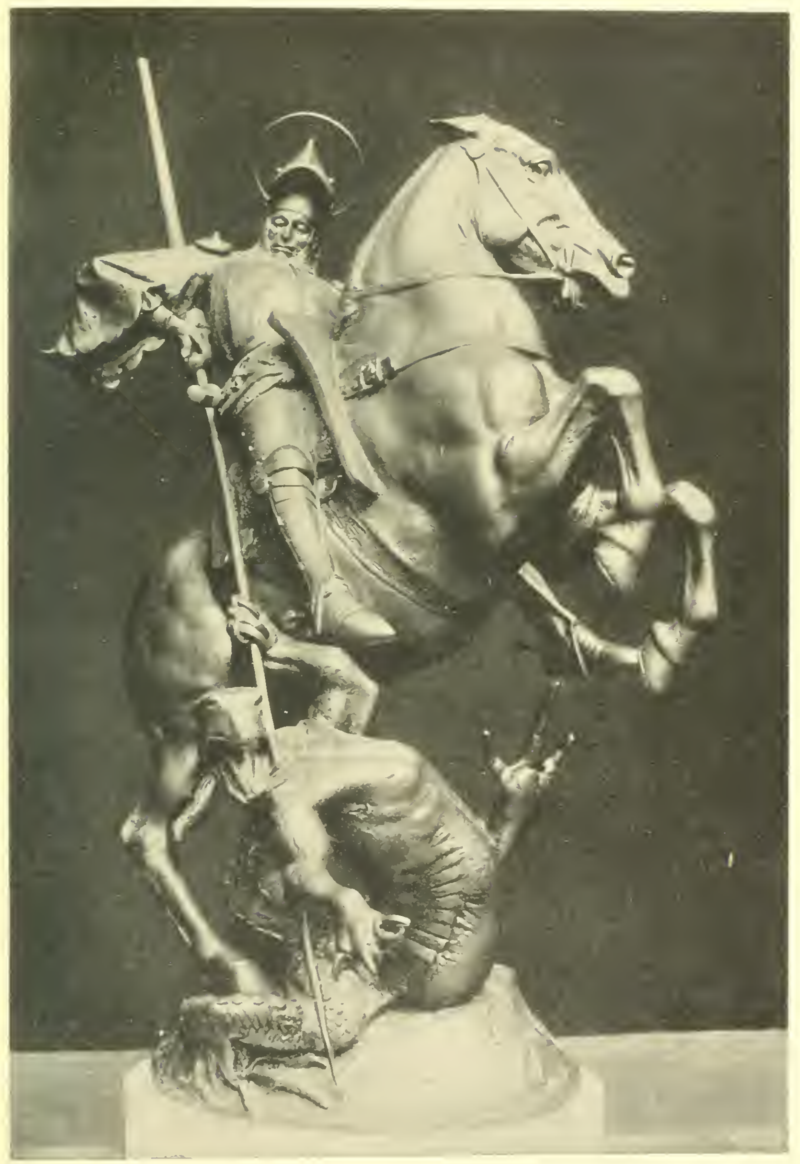
Wir begegnen nun dem Semperbund, Verein für Handwerkskunst, Düsseldorf. »Um die Ausstellung in ihrer umfangreichen Gestaltung zu ermöglichen, hat der Semperbund die Architekten Professor Kleesattel, Düsseldorf, und A. E. Fritsche in Elberfeld veranlaßt, sich ihm anzuschließen, und ferner Maler Wilhelm Döringer in seine Arbeitskommission gewählt«, heißt es im Katalog. Der ganze Raum besteht aus einem quadratischen Mittelbau, an den sich östlich ein Chorbau für die evangelische Kirche in Neu-Düsselthal, links ein solcher für eine katholische Kirche in K. und östlich der für die Hl. Geistkirche in Düsseldorf (Abb. S. 327) bestimmte anschließt. Der zuerst genannte Chorbau hat etwas Kaltes bei aller Trefflichkeit des Könnens. Dem Chorbau für die Hl. Geistkirche zu Düsseldorf ist die von Maler M. Döringer, dem neuernannten Lehrer für christliche Kunst an der Düsseldorfer Kunstakademie, im Wettbewerb vorgeschlagene Ausmalung gegeben. Hinsichtlich des im Chorraum veranschaulichten Döringerschen Entwurfes konnte man im Sinne des romanischen Stiles Hinzunahme frischerer Farbentönung und minder weltlich geläufige Ornamentierung an den Torbögen usw. wünschen; jedenfalls kann etwas Gutes werden aus dem Entwurfe, der sich der gestellten Aufgabe, die allseitige Wirksamkeit des Hl. Geistes zur Darstellung zu bringen, in der Einfachheit, die dem Stile der Apsis entspricht, namentlich in den figürlichen Teilen treu anschließt, während das Ornamentale teilweise die Strenge des Stiles verläßt. Das etwas kalte, nach unten, d. h. nach der Gemeinde hin, lichter werdende Grau ist sichtlich nicht ohne Absicht gewählt, aber es hemmt die Empfindung, der der Künstler in der mächtigen Mittelgruppe, dem Zinnenkranze mit den Sonnenblumen und anderem Symbolischen einen so glücklichen Ausdruck gibt.

Der Mittelbau dieses Raumes enthält u. a. eine stolze Turmuhr von C. Wedemeyer, Stadtuhrmacher in Düsseldorf, mit Ziffernblatt von Bildhauer Hecklau und Kresse (Düsseldorf); ferner einen hervorragenden Taufstein von Professor Kleesattel für die H. Geistkirche (Abb. Jg. V, S. 327 links) und einen minder glücklichen von Professor Schill für die evangelische Johanniskirche in Düsseldorf (Abb. Jg. V, S. 327 rechts).

An den bisher genannten Teilen dieses Saales sind eine ganze Reihe von Handwerkern und Handwerkerfirmen aus Düsseldorf tätig gewesen. Eine besondere Vitrine füllen die Arbeiten des Juweliers Paul Beumers (Firma C. F. Beumers); man sieht da zunächst den Entwurf A. Schills zu einem Altar für die St. Apostelnkirche in Köln, dann von fertigen Arbeiten eine Reihe jener täuschenden Wiedergaben alter kirchlicher Kunstwerke in den Metallen und Emaillen der Originale, die einen Teil des Rufes der Firma ausmachen, ferner zwei Monstranzen; bei einer von diesen ist zwar der Künstler (J. Schneider) mit Namen genannt, der die silbernen Büsten und Figuren modelliert hat; der Urheber des Gesamtentwurfes ist nicht genannt; der Entwurf für die Sionskirche in Jerusalem kann nicht besonders befriedigen. Am interessantesten sind zwei moderne Kelche (Abb. »Pionier« S. 91).

In dem Umgange um den Hl. Geist-Chor sieht man unter anderm zwei Glasfenster für die Elisabethkirche in Düsseldorf von W. Döringer (»mit Gassen und Blaschke«), die trotz warmer Farben und bewegter Linienführung den Fenster-Charakter nicht verlassen; daneben acht Grisaille-Fenster gleichen Ursprungs, die keine Ornamentbänder als Umrahmung, sondern als Innenverzierung zeigen; anders als gewöhnlich, aber kaum vorzuziehen.

Ein kleiner Raum (Nr. 28), der allerlei »Graphisches« von Künstlern verschiedener Nationen, Radierungen, Lithographien, Zeichnun-



EMMANUEL FRÉMIET — ST. GEORG

Sammlung der Stadt Paris. — Text S. 6



gen, Photographien u. a. enthält, führt zu dem Raume 29 hinüber, der zwölf Werke von Eug. Burnand, unter andern die »Einladung zum Feste« (Abb. Heft 9, S. 286) und je eines von den Geistesverwandten Ph. Vigoureux, R. de Gardier (»Seepredigt«) und A. Guéniot zeigt. Eine wunderbare lichtvolle Frische gegenüber allem übrigen in diesem Saale leuchtet aus der »Einladung zum Feste«, musikalische Bewegung im Ganzen, mannigfaltiger Ausdruck erregten und gespannten kindlichen Innenlebens, Menschen und Bäume und Farben, wie man sie gerne sieht. Ganz denselben poetischen Geist atmen die andern Arbeiten des Künstlers, so das Gleichnis vom verlornen Sohne. Ganz hervorragend ist die Figur des verlornen Sohnes von Vigoureux und die büßende Magdalena von Guéniot (Abb. S. 25).

Wir gelangen ins Freie, in einen blumigen Garten mit freundlichen Anlagen und blühenden Sträuchern: wir sind in der Friedhofsanlage. Diese ist mit mancherlei Aufwand und gewiß nicht ohne Geschmack von dem Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, M. Kreis, entworfen und in der Ausführung geleitet. Den Eindruck eines christlichen Kirchhofes ruft sie nicht hervor. Nicht etwa nur die aufdringliche, eintönige Anhäufung von gleichgültigen Aschenurnen mit Umgebung von wenig geistreichen Ornamenten stört unser Empfinden, sondern man stößt vielfach auf Dinge, die unser Herz nicht anzuregen vermögen; wenige, meist kleinere Grabmäler ausgenommen.

Grasegger, der hochbegabte Kölner Bildhauer, ist mit mehreren Werken vertreten, sowohl in einem eigenen Raum, als auch in der originellen Friedhofskapelle des bekannten tüchtigen Kölner Architekten Moritz, der auch den Entwurf seiner Kirche zu Münster zeigt. Ebenfalls in einem eigenen Raum stellte sich Joseph Moest (Köln) mit köstlichen Arbeiten ein. Von ihm stammt auch die Kreuzigungsgruppe auf dem Altar der vorgenannten Friedhofskapelle. Rauecker (München) steuerte zur genannten Friedhofskapelle vorzügliche Mosaiken bei.[1])

In den Räumen des »Deutschen Werkbundes« begegnen wir den Entwürfen von J. Thorn-Prikker (Crefeld), denen gegenüber es wohl den meisten Ausstellungsbesuchern schwer wird, in ein richtiges Verhältnis zu ihnen zu gelangen: eine kleine Gruppe spendet zu viel Lob, die Mehrzahl bedenkt den Künstler mit den schroffsten Ausbrüchen der Entrüstung. Was er will, eine monumentale und flächige Wirkung, dramatischen Ausdruck mit Unterdrückung aller Details, wobei es nicht ohne Gewaltsamkeiten abgeht, hat der Künstler am genießbarsten zuwege gebracht in den sehr wirksamen Apostelkartons. Bei weitem nicht so hoch stehen die Versuche von A. Hoelzel (Stuttgart). Recht nüchtern muten uns die Behrensschen Kirchenentwürfe an als Resultat einer achtbaren Verstandesarbeit, womit aber doch die Architektur als Kunst nicht auskommt. Einzelne Schmuckstücke dieser Räume heben sich aus weniger Befriedigendem heraus, so ein Kirchenlüster von Jos. Huber-Feldkirch und kirchliche Arbeiten (Vortragkreuze) von Steinicken in München.

An diesen Teil der Ausstellung schließen sich noch zwei Säle der französischen Abteilung an. Der erste große Saal zeigt die gewaltigen Kartons von Puvis de Chavannes für das Pariser Pantheon und die

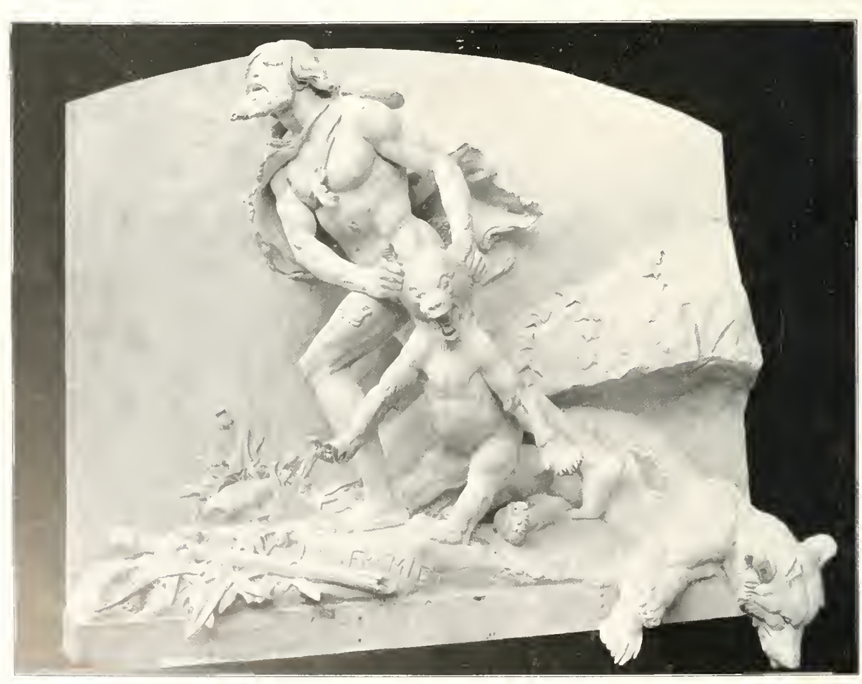


EMMANUEL FREMIET [illegible]

[1]) Über mehrere Künstler, die hier nur in Kürze behandelt werden können, folgen später ausführlichere Mitteilungen. D. R.

allegorisierenden Kartons von A. Besnard für die Hospitalkapelle in Berck sur Mer, sowie Gemälde von diesen Künstlern. Auch Maurice Denis lernt man in seinen Vorzügen und hinreichend kennen. In dieser Zeitschrift wurde eines der ausgestellten Bilder des Künstlers bereits früher publiziert (Jg. 4, S. 101) und seine liebliche Madonna mit Kind ist S. 27 abgebildet.

Die französische Abteilung enthält Proben aus den letzten Jahrzehnten bis zu den neuesten Bestrebungen eines Sérusier. Nur einzelnes sei hervorgehoben, soweit es nicht schon oben genannt wurde. Mit rechter Befriedigung sieht man in dem großen Saale die Gipsbüste von L. Castex (Paris) »Betrachtender Mönch«; die Modellierung ist aufs glücklichste durch die Tönung unterstützt (Abb. Jhrgg. V, S. 336); dann desselben Künstlers hl. Joseph (Abb. S. 337). Ein vortreffliches Werk der Kleinplastik ist H. Lavasseurs »Glorification de Jeanne d'Arc« in Silber, Gold und Elfenbein; großwirkend ist die Gesamtauffassung des Emportragens der Geharnischten durch einen fast martialischen Engel, und ohne Schroffheit stellt sich dieser Kraft die Zartheit der Jungfrau, der sich der Harnisch anschmiegt, und die Lieblichkeit des im Tode kaum merkbar lächelnden Antlitzes gegenüber. Auch E. A. Bourdelle verherrlicht die Jungfrau von Orleans und zwar durch eine tiefempfundene Statuette, welche die Jungfrau im Gebet zeigt (Abb. S. 22). Einem feinen Meister begegnen wir in G. Desvallières, dessen Magdalena allerdings leicht mißverstanden werden könnte, wenn man nicht in die Tiefe dringt. Verwöhnten Augen wird auch sein tiefergreifender Christus, der die Seitenwunde öffnet, für den Anfang unverständlich sein (Abb. S. 23). Aber die Herbheit ist hier am Platze und wird zudem durch die zurückhaltende Farbengebung sehr gemildert. Derselbe Künstler, der in dieser Schöpfung, sowie auch in seiner Magdalena so wehevolle Töne anschlug, schuf die liebliche Dichtung der Verkündigung Mariä, die S. 21 abgebildet ist. Auf der linken Bildseite sehen wir, wie die Braut des Heiligen Geistes von Engeln festlich bekleidet und mit den Insignien



EMMANUEL FREMIET BÄRENJÄGER

Museum (Jardin des Plantes) zu Paris. Text S. 4



EMMANUEL FREMIET BILDHAUER [illegible]
Garten: [illegible]

ihrer königlichen Würde ausgestattet wird, in Erwartung des über ihr in Engelshand schwebenden Christkindes. Rechts tritt auf einer Wolke Gabriel ehrerbietig heran, um seine himmlische Botschaft auszurichten — eine in ihrer Zartheit an Fiesole gemahnende Erscheinung. Eine überaus feingestimmte Landschaft rahmt die Szene ein. Edel empfunden und duftig durchgeführt ist die anspruchslose Madonna von Jeanne Simon (Abb. S. 20).

Im folgenden Raume überraschen zwei kleine Gemälde von A. Seon „Mater Dei“ und „Ave Maria“ durch ihre lichtvolle Klarheit. Weniger verständlich erscheint Manzana Pissarro's „Die hl. Jungfrau mit dem Kinde“. „Die Armenschwester“ von Moreau-Nélaton verdient genaue Betrachtung. Etwas unausgeglichen wirkt das große Gemälde von G. Rouault „Jesusknabe unter den Schriftgelehrten“.

Der dritte (sehr enge) Raum (34 b) enthält Photographien, Lithographien und einzelne Skizzen; er ist nicht uninteressant. Beim Eintritt in diesen Raum übersehe man am Türpfosten nicht die bewundernswerte Silberplakette „Die Kommunion des hl. Stanislaus“ von L. Castex (Paris), (Abb. Jhrgg. V, S. 339).

(Schluß folgt)





JEANNE SIMON (PARIS) — IM HAUSE ZU NAZARETH

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. *Text S. 19*

DIE X. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1909

Von FRANZ WOLTER

(Fortsetzung)

Den zweiten Flügel des Glaspalastes hat, wie üblich, das Ausland besetzt und klarer denn je zeigt es uns, welch unüberbrückbare Gegensätze es nie zulassen werden, daß ein Ausgleich der Kunst sich verwirkliche. Der nationale Charakter eines Volkes wird stets auch in der Kunst zum Ausdruck gelangen und darin sein Bestes geben und geben müssen aus einer inneren Naturnotwendigkeit heraus. Eine Zeitlang hatten maßgebende Kreise versucht, mit fremder Kunst die einheimische zu befruchten, und wenn wir diesen künstlichen Befruchtungsprozeß, aus dem so manche Leistung hervorgegangen, betrachten, so schrekken wir beängstigt zurück. Trotzdem kann und soll uns ausländische Kunst nicht fremd sein, man muß ihr sogar gerecht werden, und da ist es die Pflicht, sich auf einen mehr objektiveren Standpunkt zu stellen und von den ausgesprochenen und gewollten Absichten auszugehen. Man wird so am ehesten gerecht, man wird bald erkennen mit welcher Sicherheit der Franzose z. B. zeichnet, oder wie unmittelbar frisch der Russe die Natur betrachtet. Was unsere westlichen Nachbarn, die Franzosen betrifft, so haben sie wohl deshalb nicht so glänzend ausgestellt, weil die heimatlichen Salons die besten Arbeiten zurückhielten. Trotzdem finden wir einige hervorragende Leistungen, die uns allerdings keinen Aufschluß über neue Ziele und Wege geben. An den großen Farbenzauberer Besnard erinnert eine schwache Nachahmung von H. Lerolle, eine etwas weniger buntfarbige und verschwommene Arbeit brachte Henri Morisset »Die Rast«; Leon Bonnat ein Fellahweib in antiquierter Manier; Ed. Detaille ein Fragment des Panoramas der Schlacht von Rezonville, das die ganze Kraft dieses bedeutenden Schlachtenmalers offenbart; Marcel Baschet das



GEORGES DESVALLIÈRES (PARIS) MARIA VERKÜNDIGUNG VOM JAHRE 1897

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 18

gut gemalte Bildnis seines Vaters; Henry D'Estienne u. a. eine »Taufe in der Bretagne« und Charles Hoffbauer ein prächtig gezeichnetes und gemaltes, als »Flucht« betiteltes Bild, das in seiner ganzen Art ebensogut auch in Dusseldorf, in München oder Berlin hätte entstehen können.

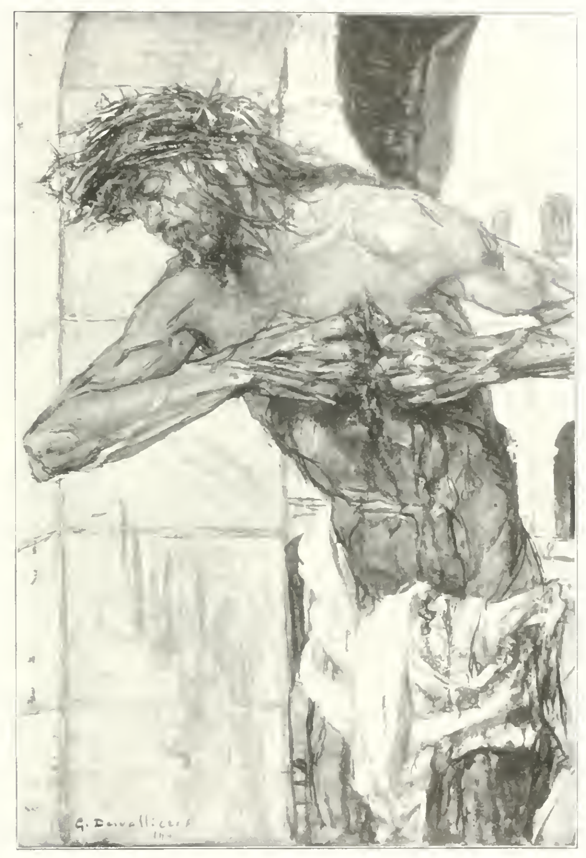
Österreich, welches, ebenso wie Frankreich, bei der Preisbewerbung sich »hors concours« gestellt hat, treibt dem Orient zu, mit seiner vielsprachigen und vielrassigen Bevölkerung. Ist der eine größere Saal (Nr. 46) mit seinen grau in grau gehaltenen Wänden und dem feinen Bodenteppich geschmackvoll zu nennen, so erhält der kunstfreundliche Besucher im Nebensaale den Eindruck eines im orientalischen Sinne ausgestatteten Nachtcafés. Dazu kommt noch, daß das aufdringliche Grün und Gold der Wände den Bildern keinen ruhigen neutralen Hintergrund verleiht.



[illegible] JEANNE D'ARC
[illegible] Kunst Düsseldorf 1909 Text S. 18

so daß manche Qualität verloren geht, wie z. B. die luftige, in feinen grauen Tönen gehaltene »Heurigenschenke« von Franz Windhager, ebenso leidet das interessante Bildnis der Frau Raoul Auernheimer von Nik. Schattenstein unter diesem grellen Arrangement. Vornehm wie stets in Zeichnung und Farbe ist Paul Joanowitch in seinem Damenbildnis. Zart und diskret hat der Künstler in der Beleuchtung der Toilette durch das behagliche Kaminfeuer Leben in das Gemälde hineingebracht.

Noch toller in der Zusammenstellung der Farben sieht es im kleinen Klimt-Kabinett aus. Hier haben wir Farbenrätsel in schönster Buntheit und Abwechslung. Über Gustav Klimt's symbolische Kunst herrschen unter Künstlern und Gelehrten die widersprechendsten Ansichten. Die einen glauben neue Offenbarungen ewiger Wahrheiten und Ideen zu entdecken, die anderen nur Zeichnungen für orientalische Teppichmuster zu erkennen. Wie dem nun auch sei, der eigenartige Maler versucht mit Hilfe von Farbe, Gold und Silber eine rein dekorative Flächenwirkung wieder zu beleben, wie wir dies einerseits im deutschen Mittelalter, anderseits in den japanischen Holzschnitten schon vorgebildet wiederfinden. Ganz Neues bietet er somit nicht, aber er verwendet in persönlichem Geschmack schon vorhandene ältere Kultureigenheiten in moderner Übersetzung. Daß solchen Naturen stets wie ein Kometenschweif Nachahmer folgen, ist ja klar, auch hier sehen wir diese Imitatoren. Die in zwei Vitrinen aufgestellten Poterien, Gläser etc. dürften kaum zur Bereicherung einer Kunstausstellung beitragen, solcherlei Dinge sahen wir besser auf der verflossenen Ausstellung 1908. — Von den trefflichen Leistungen in den österreichischen Sälen finden wir noch eine Versammlung brauner Adler im Hochgebirge von Carl Huck; eine etwas stark in den Beleuchtungseffekten gehobene Badeszene von Ludwig Graf und eine in grünlich-bräunlichen Tönen gehaltene traumhafte Szene vom »Brunnen der Liebe« von Hans Tichy. Bei den vergoldeten, eckig und kantig aus dem Holz geschnittenen »Götzen« stehen wir bei der ausgebildeten Manier, wie denn auf dem malerischen Gebiete der talentvolle A. Egger-Lienz sich ebenfalls seiner eigenen Künstlersprache begeben hat und in seinem »Totentanz von anno 9« ein Kompromiß mit dem Belgier Laermanns und dem Schweizer F. Hodler schließt. Letzterer Künstler ist bereits der Abgott der Schweizer geworden und manche sprechen seinen Namen so ehrfürchtig aus, als handelte es sich um ein Heiligtum. Über Hodler selbst zu streiten,



GEORGES DESVALLIÈRES — SALVATOR (VOM JAHRE 190
Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909. Text S. 18

ist überflüssig. Er war einer der wenigen, die sich trauten, der Virtuosität, dem Malen-Können den Fehdehandschuh hinzuwerfen und wieder auf die Verkörperung der Idee als wesentlichsten und wichtigsten Faktor der Kunst hinzuweisen. Was er tat, war im wesentlichen nichts als daß er zu jenem einfachen, schlichten, ins Große und Monumentale reichenden Gebiet der Malerei zurückkehrte, das uns in den Fresken der Primitiven der italienischen und deutschen Kunst so unvergängliche Schönheiten zeigt. Daß dadurch seine ganze Art der Darstellung uns heute fremdartig erscheint, kommt zum Teil auch davon, daß das Können im handwerklichen Sinne und die Technik an sich von vielen einseitig überschätzt wird. Diese beiden Begriffe dürfen aber nicht als die einzigen Werte angesehen werden, so unentbehrlich sie sind. Jeder ehrliche Künstler ist doch wohl von selbst bestrebt, soviel wie nur möglich von handwerklicher Geschicklichkeit zu erwerben, und wer dies kann, aber nicht in den Vordergrund stellt, bekennt nur, daß ihm nicht viel daran liegt, sich elegant auszudrucken. Erlernen kann man das alles, bis zu einem hohen Grade wenigstens, und selbst der hierin am meisten gelernt hat, braucht deshalb lange nicht auf hoher Stufe als Künstler zu stehen. Was hier entscheidet, liegt unerklärbar, aber sehr deutlich erkennbar über

dem Kunstwerke. Hodler beeinträchtigt seine auf das Große abzielenden Wirkungen allerdings mehrfach durch das bewußt Konstruierte der Komposition und eine unechte Naivität, und das ist es, was die Lachmuskeln mancher Beschauer reizt und mit Recht als Mangel empfunden wird. Wie Klimt, so hat auch Hodler eine umfangreiche Gefolgschaft von Nachahmern und Schülern, namentlich unter den schweizerischen Malern. Hier grassiert die Manier der Nachahmung am gewaltigsten. So konturieren wie Hodler eine Reihe Maler ihre in hellsten Farben gehaltenen Erscheinungen, um eine Trennung vom Hintergrund oder eine Loslösung der Objekte von einander zu bewirken. Um solches zu erreichen, bedarf es doch nicht allein der Linie; aber alle gehen denselben Weg, wie z. B. Max Buri in dem Bilde der »Brienzersee-Dampfschiffahrt«; Ed. Stiefel »Bauernpaar«; Alex. Cingria Gewitter; Wilhelm Hartung »Erstes Blühen«; Ernst Bolens »Gummenflüh«; Hans Berger Mutterschaft etc. Am weitesten in der Primitivität, die allzukindisch erscheint, ging Cuno Amiet in seinem Verschneiten Friedhof. Selbst nach Deutschland greift allmählich die Hodlersche Art hinüber, wie wir dies in dem sonst mit vielem Gefühl für das Malerische und die Formbildung erfüllten Bilde von Hildegard v. Machs »Anbetung« erkennen können. Auch hinter Hans Hanners Erwachen steckt der Schweizer, aber das Vorbild ist verschleiert durch die mehr realistische Durchbildung der Körper jenes jungen Menschenpaares, das sich mit Blicken zu nähern versucht. Was hier in dem Bilde gewollt, was ausgedrückt werden sollte, verträgt nicht eine derartige, wenn auch diskrete Naturmalerei. Selbst die sprossenden Buchenzweige oder die blühenden Primeln zu Füßen dieser nackten Menschenkinder würden, nur eben angedeutet, mehr wirken, als in ihrer trefflichen intimen Naturwiedergabe. Um von dieser kleinen Abschweifung wieder zur Schweiz zurückzukehren, stehen wir beim Kuhhandel« von Ernst Würtenberger wohl vor demselben dekorativen Prinzip, jedoch erweitert der Künstler eigenartig das Übernommene, indem er eine persönlich empfundene, psychologische Belebung der Personen hineinträgt. Es ist der Ausdruck des Zögerns, Erstaunens, des Hochmuts und der liebevollen Anteilnahme an dem Geschick der zu verhandelnden Kuh in den verschiedenen Personen gut zum Ausdruck gebracht, dazu der Gesamterscheinung jene malerische Wirkung gegeben, die wieder zu einer monumentalen Wandmalerei die Wege ebnen könnte. Erwähnen wir noch die lebensgroßen Schnitter von G. Jeanneret, die »Mittagsstunde« von Wilh. Ludw. Lehmann in bekannt künstlerischer Vollendung und das Aquarell »Mosaikentwurf für ein Grabmal« von Alb. Welti. Die letzterem zuerkannte erste Medaille gilt weniger dem wirklich allzu bescheidenen kleinen Bildchen, sondern dem allgemeinen Wirken und Schaffen dieses echten deutschen Meisters.

Italien macht eher durch seine Buntheit als Geschlossenheit von sich reden. Es kehren unter diesen Virtuosen der Malerei altbekannte Namen wie Nono, Tito, Ciardi, Cavaleri etc. wieder. Sie sagen uns nichts Besonderes, wie denn überhaupt die Italiener als Spätgeborene einer hohen Kultur, wenig oder gar nichts von der Rassigkeit einer Renaissance herübergerettet haben. Lichtprobleme, Hafen mit Schiffen, Kaffeehausszenen, das malen sie alles mit tüchtigem Geschick, aber vieles könnte ebensogut in Holland, oder besser noch in Paris gemalt sein, wie, um nur einiges zu nennen, die brillant wiedergegebene Szene in einem Nachtcafé von Ulisse Caputo. In der Heimkehr von der Arbeit« von Umberto Coromaldi erkennen wir wieder ein beliebtes, abendliches Sonnenbeleuchtungsproblem, wie auch in dem Mondscheinbilde von De Maria jenen einmal erprobten und geglückten, nunmehr in den verschiedensten Variationen stets wiederkehrenden Nachteffekt. An die Spanier erinnert G. Giusti in seiner Pulcinella; an nordische Malerei Das Leben im Hafen« von Giorgio Belloni. Recht bekannt ist auch die Art Salvat. Marchesis in dem Bücherliebhaber«, wie denn J. Carozzi sowohl an Segantini anknüpft und endlich Guglielmo Ciardi jene abendliche Lagunenmalerei bringt, die mit einer Rezeptkunst kaum mehr verwechselt werden kann. Ein interessantes Thema behandelt Pietro Chiesa in seinem umfangreichen Triptychon Die Legende der Thaïs, jener griechischen Hetäre aus Athen, welche Alexander dem Großen auf seinem Zug gegen Persien folgte, später eine der Frauen des Ptolomäus Lagi, eines Feldherrn Alexanders des Großen, wurde. Der Maler hat nun weniger historisch, als anknüpfend an eine moderne Dichtung sein Thema aufgefaßt. Wir sehen im Mittelbilde Paphnakus auf einem erhöhten Punkte, inmitten einer hochgetürmten antiken Stadt, träumend sitzen. In dieser Hypnose sieht er, auf dem linken Seitenbilde dargestellt, wie Christus ihm Thaïs verschleiern will, während auf dem rechten Abschnitt er selbst, über die tote Thaïs hingeworfen, in Leid zu vergehen wünscht. Recht klar und deutlich ist der Gedanke nicht zum



ARTHUR GUÉNIOT PARIS — MAGDALENA

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909.

Ausdruck gekommen, man steht vor Rätseln, die schwer zu lösen sind, und von der wohl geschickten und tüchtigen Malerei wendet man sich doch unbefriedigt ab, weil kein einheitlich künstlerisch geschlossener Zug das Ganze zusammenfügt. Erwähnen wir noch ein Sturmbild von L. Bazzaro, die liebenswürdigen Arbeiten von Emma Ciardi, das tiefverschneite Tal La Thuille von Cesare Maggi; von der Plastik den schwärmerischen Frauenkopf von Emilio Quadrelli, ein ebenso sinnig feines Mädchenköpfchen von Gaetano Cellini und die gelungene, ins Malerische übersetzte Bildhauerarbeit »Die Arbeiter« von Art. Dazzi, so haben wir von Italien das Beste gesehen.

Ein recht frischer Luftzug weht uns aus dem russischen Reiche entgegen und da ist's vor allem die Landschaft, die fesselt und anzieht in ihrer Unmittelbarkeit, vielleicht sogar Aufdringlichkeit, wie die neuzeitliche russische Literatur. Man erkennt sowohl hier, wie bei den Dänen und Schweden, wie wichtig es ist, daß ein Künstler, der wirklich Großes und Tüchtiges schaffen will, innig mit seinem Lande, seinem Volke verwachsen sei. Aus diesem Gefühle heraus zieht es ihn auch immer wieder zurück, wenn er zum Lernen und Schauen in die Ferne geeilt war. Wie Heimwehsgewalt quillt es aus den Werken, die sein Volk mit dem Alltäglichen versöhnt und fester verknüpft. Und diese nordischen Künstler sind heimatliebende Maler und das ist's, was uns vor ihren Werken so fesselt. Es ist gleichgültig, welchen Künstler wir da besonders herausgreifen, Können, ja gewaltiges Können haben fast alle, die winzigen Qualitätsunterschiede kommen gar nicht in Betracht, was dem einen fehlt, dafür kommt er durch andere Vorzüge wieder reichlich den Nachbarn gleich. So können wir uns gleichmäßig erfreuen an den flotten Studien von Abram Archipow, an dem »Märzabend« und der »Herbstdämmerung« von Stanisl. Jukowsky, wie den famosen Schneelandschaften von Bialgnitzky-Birulia; Nik. Dubowski; Nik. Chimona; Const. Krijitzki und vor allem an dem breitmächtigen, grandiosen Vorfrühlingsbilde von Stephan Kolesnikow. Hiergegen fällt das allegorisch-historische Bild von Mich. Nesterow, mag es noch so gute Einzelheiten aufweisen, merklich ab. Einige Bildnisse sind ebenfalls von Bedeutung, so die Studie von Nicol. Feschin, das reizende Bildnis einer jungen Frau von Georg Bobrowsky, das mit überaus wenig Mitteln hingeschriebene Bildnis eines russischen Großfürsten von Repin. Recht lebendig wirken auch die lustigen Karusselfahrerinnen von Alex. Muraschko.



ROSE PLEHN-LUBOCHIN DER WOLF VON GUBBIO
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 32

Eine gewisse nahe Verwandschaft, jedoch kultivierter, zarter, inniger, weist deutlich Dänemark in seiner Kunst auf; der Hauptvertreter, überhaupt der eigenartigste Künstler ist hier Wilhelm Hammershoi. Weich, tonig und überaus still, ja diskret wirken seine Bilder. Betrachtet man eine Landschaft von ihm, so überschleicht einen das Gefühl der Ruhe und des Friedens. Eine unendliche Einsamkeit breitet sich aus, dann wieder eine Sehnsucht nach Abgeschiedenheit, so etwa, wie man nach langer Wanderung beim Abend-



MAURICE DENIS S. GERMAIN EN LAYE — MADONNA

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909 Text [illegible]

schein heimkehrt oder, bei dem verschneiten einsamen Gebäude, als wenn die Trostlosigkeit und Stille unendlich sich ausdehnte. Dieser Zug ins Sensible, der auch die Innenräume, selbst wenn sie von Figuren belebt sind, durchzieht, ist natürlich für Menschen, die Nerven wie Stricke haben, schwer erkennbar, aber es ist bei diesem Künstler eine Spiegelung des eigenen Empfindens, die dennoch ganz klar zum Ausdruck gekommen. Einen Schritt weiter und dieser Zug geht ins Nervöse oder, wie bei dem Belgier Khnopff, ins Mystische, Geheimnisvolle und Sakrale. Im übrigen hat Hammershoi auch einen Nachahmer und wer erkennen will, welch ein weiter Unterschied zwischen Original und Kopie ist, der betrachte das Interieur von Peter Ilsted. Ein nordischer Uhde, jedoch härter, schärfer.



LUDWIG DASIO GRETE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

umrissener ist L. A. Ring. Er vereinigt eine vortreffliche Naturbeobachtung mit einer koloristischen, etwas nüchtern wirkenden Malerei. Denkt man bei dem dozierenden, gut gemalten Gymnasialprofessor von Herman Vedel an Kroyer, so an denselben Meister, wenn wir »Die Kunstrichter« von Mich. Ancher betrachten. Recht innig empfunden ist »Das blinde Mädchen« von Einar Nielsen, fein sind die über das Buch gleitenden Hände beobachtet und erfaßt. An hervorragender Stelle verdienen noch Erwähnung »Die Kühe auf der Weide« in dämmriger friedlicher Abendbeleuchtung von Mich. Therkilden und die fleißigen Werke von Fritz Syberg.

Schweden zeigt, wie schon angedeutet, ebenfalls noch unverbrauchte Kräfte, jedoch schädigt in dieser Abteilung die allzustarke Anhäufung der Bilder den guten Eindruck, den sonst einzelne Werke machen. Wie bei den Dänen Hammershoi, so ist bei den Schweden Anders Zorn der Hauptrepräsentant. Im Wesen ihrer Kunst jedoch sind beide grundverschiedene Naturen. In großen Zügen mit wenigen Strichen, die summarisch zusammenfassen, streicht Zorn so einen weiblichen Akt herunter, dem man es ansieht, daß dem Maler solcherlei eine Kleinigkeit bedeutet. Die Wirkung ist vortrefflich, aber Zorns Kunst liegt an der Oberfläche. Wer das Gesagte noch besser erkennen will, der betrachte die Alte im Walde, welche auf einem kleinen Horn ein Liedchen bläst. Wenn man für solche Dinge, die schnell fertig geworden und bei denen dementsprechend auch die Technik wirkt, ein Vermögen bezahlt, so liegt das darin, daß man dem Produkt der treffsicheren Hand des Malers, der genial schnell arbeitenden Handschrift, den Tribut zollt und solches als einen köstlichen Genuß betrachtet. — Auch Zorn hat seine Nachahmer, die aufzuzählen zu weit führen würde, es mag wertvoller sein, aus der Fülle der zahlreichen stimmungsvollen Landschaften einige hervorzuheben. Ein Maler der feierlichen Ruhe und des Friedens in der Natur ist Erich Hedberg, seine »Frühlingsnacht« und »Maifeier« sprechen dies deutlich aus. Diesem schließt sich Karl Johannsen in seinem »Sommerabend« an. Voll Kraft und Eindringlichkeit ist Alfr. Bergströms »Flügelgebäude eines Herrengutes«, ebenso wirkt u. a. der »Winterabend am See« von Wilh. Behm. Hier, wie in den »Letzten Sonnenstrahlen« desselben Meisters verspürt man die zitternde, glitzernde Luft, welche die Strahlen der untergehenden Sonne feurig rot durchglüht. Emerik Stenberg, Anshelm Schultzberg, Gottfried Kallstennius, Olaf Arborelius sind schon von der letzten internationalen Ausstellung als ernste Landschafter noch gut in Erinnerung, Pelle Svedlund, dann auch Otto Hesselbom, vor allem Gust. Fjaestad, welch letzterem man ein ganzes Kabinett mit dekorativen Winterlandschaften eingeräumt hat, nähern sich stark dem schon bald wieder dem Erlöschen hinneigenden Impressionismus. Diese Bilder des Zufalls, des momentan flüchtigen Eindruckes, welche als Ausschnitte aus der Natur zu betrachten sind, haben ihren Reiz dadurch erreicht, daß in ihnen mehr angedeutet als ausgedrückt wurde, und daß in diesen Andeutungen, in dem Ahnenlassen, gegenüber dem fertig ausgereiften Werk, für manche eine Verlockung besteht, solcherlei Malerei höher als positive zu bewerten, beruht mehr auf autosuggestiver Wirkung. Mit ähnlichen, aber viel echteren Kunstmitteln erzählt Oscar Hullgren von dem Meere und seinen Wogen. Man kann angesichts seiner Werke diese Bilder als Apotheosen des Meeres bezeichnen. In der Schilderung des ewigen Meeres, wie es wogend und überstürzend weiter zu ziehen scheint, in seinem uralten Gesang, gleich einem Wiegenlied des Weltalls, findet dieser schwedische Maler kaum seinesgleichen. Ganz traute heimische Weisen läßt Karl Larsson in einer großen Serie »Ein



KARL BOHME — SEPTEMBERABEND IN DEN LOFOTEN

X. Internationale Kunstausstellung München



FERNAND KHNOPFF ALTE ZEIT (ERINNERUNG AN BRÜGGE, MITTELBILD)
X. Internationale Kunstausstellung München 1909. Text S. 32

Künstlerheim« erklingen. Seine leicht getönten, für die Reproduktion wie geschaffenen Aquarelle geben uns einen Einblick in die reine glückliche Seele des Schöpfers, der das Duftige und Poesievolle des Familienlebens in einzelnen Erscheinungen, mit wenigen Linien, so innig zum Ausdruck brachte.

Die holländischen Künstler bleiben in einem starren Beharrungsvermögen, bleiben bei ihrer alten Tradition. Das Bild ihrer Abteilung hat sich seit früher kaum verändert, es kehren auch in Holland die alten Namen wieder und die Jungen folgen den Spuren der Alten. Gut ist durchwegs alles, dafür regen aber diese Bilder nicht auf, sie stehen in keinem Streit der Meinungen. Nic. Borstert, Jacq. Kever, Jan van Essen, der allbekannte und nun schon fast vergessene L. de Haas (†), Georg Breitner, Arth. Briël haben gediegene Werke beigesteuert. Einen Fortschritt zeigt der zu melancholischen Stimmungen stark hinneigende Arn. Gorter in seiner imposanten »Winternacht«. Ihm nahe steht Derk Wiggers mit einer unendlich milden und zarten, weiten Ebene, über welcher der Mond aufgeht. Als ein niederländischer Faber du Faur erscheint Mari Bauer, während Hendrik Havermanns »Junge Mutter« dem namensverwandten Münchner Meister ähnlich ist. Jedoch dies alles ins Weichere übertragen. Dem Thema entsprechend in kräftigen Zügen hingestrichen, sehen wir den »Rückzug über die Beresina« von Hoynck van Papendrecht. Bei dem mit vielem Geschick gemalten Hörsaal von Martin Monnickendam stört die allzukleine männliche Person im Vordergrund die Gesamtwirkung. Der im bestechenden Reiz der Technik gemalte »Strand in Katwyk« von Tadama-Groeneveld weckt Erinnerungen an die holländische Malerfamilie Maris. Wilhelm Maris hat eine holländische Landschaft mit Kühen von allbekannter Qualität geschickt, wie denn auch Joh. Akkeringas »Netzflikkerinnen« von hoher Meisterschaft sprechen. Den echtesten niederländischen Charakter prägt Flor. Arntzenius in dem umfangreichen Grachtbilde aus. Stark an japanische Vorbilder lehnt sich Theod. van Hoytema in den brillant gezeichneten Kalenderbildern und Tierstudien an.

Das stammverwandte Nachbarland Belgien bringt die unterschiedlichsten Werke. Neben



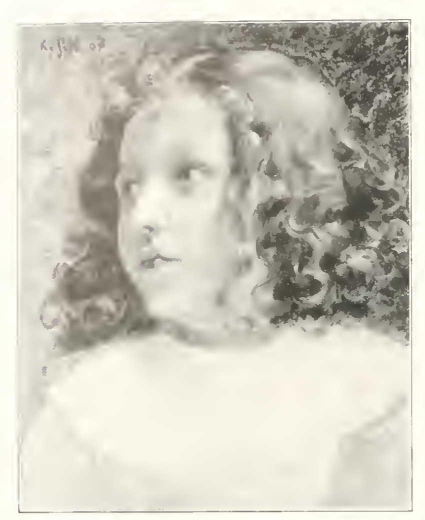
FERNAND KHNOPFF — AL[illegible]IT (LINKER FLÜGEL

X Internationale Kunstausstellung M[illegible] S.



FERNAND KHNOPFF — ALTE ZEI[illegible] RECHTER FL[illegible]GE[illegible]

X Internati[illegible] Kunst[illegible]ste[illegible]ung M[illegible]



K. SCHLEIBNER MÄDCHENSTUDIE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

stark ausgeprägten naturalistischen und realistischen Bildern sind solche von zartester Mystik und Symbolik, dann wieder Malereien, die an die Niederländer des 17. Jahrhunderts erinnern. Ein Werk, an dem sicherlich viele vorübergehen werden, ein Triptychon »Alte Zeit« (Erinnerung an Brügge) fesselt den suchenden Kunstfreund am meisten. Wir sehen in dem in Aquarell und mit Wachsfarben gemalten Mittelbilde eine aufgebahrte königliche Frauengestalt im hohen Dome; rechts, seitlich ein Marmorsarkophag mit einer ähnlichen plastischen Figur, während auf dem linken Flügel der stille Wasserlauf an den hochgegiebelten Häusern, einer einsamen Gasse Brügges vorbeizieht. Wer Brügge kennt, wer die bis in die Neuzeit hineinragende alte Vergangenheit dort erlebt hat, wird erkennen, mit welch hohem künstlerischem Empfinden der Meister des Werkes Fernand Khnopff es verstanden hat, gleichsam Visionäres zu schildern (Abb. S. 30 u. 31). Die erhabene Feierlichkeit der hohen Kathedrale, das Ehrfurchtsvolle der Aufbahrung, das Unentweihte des Grabmales und die unendliche Einsamkeit des stillen Gewässers, das Lautlose, Mystische, ist hier in künstlerischer Weisheit aufs höchste mit den einfachsten, kaum sprechenden Mitteln der Technik erreicht. Eigentlich ist Khnopff der Impressionist vom hellsten Wasser, von durchsichtigster Klarheit. Seine reizvolle Kunst besteht darin, daß er durch die leise Andeutung mehr erreichen kann, als die peinlichste Ausführung vermag. Und wirklich, der Reiz des schnellen Verstehens oder Ahnens bereitet einen oft höheren Genuß, als jener ist, der sonst am Detail haftend, an ein vergleichendes Denken, an Übereinstimmungen mit der Wirklichkeit gefesselt wird. Unsere Zeitepoche drängt in der Kunst, im Gegensatze zur Vergangenheit, auf ein Ziel hin, das viele erstreben, recht wenige erreichen, und das in der Überzeugung besteht, daß es weniger notwendig sei, die dargestellten Dinge als solche wie greifbar zu erkennen, als sie zu empfinden. Etwas davon hat sogar Eugène Laermanns in der »Abendlandschaft«; er steht jedoch auf viel realerem, nüchternerm Boden, aber er drängt nach einem Stil und Stilgefühl allein schon, wenn eine solche künstlerische Art, wie bei diesem »Brueghel redivivus«, das ungesuchte Ergebnis einer persönlichen Anschauung ist, die über die Alltagswelt hinausgeht. Diesem nachzuforschen ist schwieriger, als den zuerst genannten Kunstideen. Es mehren sich daher auch von Jahr zu Jahr die Nachmaler Khnopffs; so sehen wir ähnliches von Alix Anethan »Die heiligen Frauen«; von Armand Rassenfosse »Das Modell« usw. Ganz an die Natur als Vorbild hält sich Van Leemputten, die »Prozession«, als solche tüchtig gemalt, zeigt dies. An J. Israels schließen sich ebenfalls verschiedene Belgier an, ein charakteristisches Beispiel bietet Jaqu. Smits in der Frau am Fenster. Alex. Struijs, der wenig malt, aber das, was er malt, bis ins äußerste Detail ausreifen läßt, schildert eine alte Frau, von ihrem schlichten Hausrat umgeben, in Andacht vor dem Muttergottes-Bilde versunken. Stark verschwommen gemacht ist das Innere der St. Katharinenkapelle der Peterskirche in Löwen, von A. N. Delaunois. — Famos sind noch »Die Seifenblasen« von Emile Vloors, die hübsche Schläferin im Halbschatten von Hermann Richir, die plastischen Arbeiten von Josue Dupon.

(Schluß folgt)



ZU DEM BILDE SEITE 26

Ein gefräßiger Wolf richtete in der Umgegend von Gubbio großen Schaden an und niemand vermochte das Tier unschädlich zu machen. Da baten die Bewohner des Ortes den hl. Franz von Assisi, ihnen zu helfen. Franziskus ging in den Wald, fand den Wolf und befahl ihm, den Menschen kein Leid mehr zu tun und sich nicht an ihrem Eigentum zu vergreifen. Und siehe da, die blutgierige Bestie gehorchte und war dem Heiligen gegenüber wie ein Lamm.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





H. J. Sinkel pinx. Gesellschaft f. christl. Kunst, München

S. B. G. Dr. Wilhelm Schneider

Bischof von Paderborn



WILHELM GÖHRING (MÜNCHEN) KRUZIFIXUS (HOLZ)
(Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909)

DIE GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNGEN IN DÜSSELDORF 1909

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Schluß)

Belgien nimmt mehrere Räume ein. Der Anschluß an die Alten der Niederlande bis zur Wende des Mittelalters in Farbe und Auffassung, daneben Festigkeit in Gestaltung des Figurenbildes tritt stark hervor. Über die einzelnen Werke braucht kaum Besonderes gesagt zu werden, wenn man nicht etwa ein solches gesondert für sich zergliedern will. Am reichsten ist in Raum 35 Jakob Smits (Antwerpen) vertreten und zwar mit hervorragenden Sachen kleineren Formates (»Pietà«, »Mater Dei«, Christuskopf u. a.); neben ihm A. Delaunois (Löwen). Im folgenden Raum (37) interessiert zumeist das Triptychon »Die Prozession nach Scherpenheuvel« (Ankunft, Lichterprozession, der letzte Gruß dem Heiligtum) von Fr. v. Leemputten (Antwerpen). Raum 38 enthält neben der religiös schwerer genießbaren »Pleureuse« von G. Minne (Laethem) und des nämlichen kaum mehr anmutenden: »Die drei Hl. Frauen« charakteristische, geistvolle Zeichnungen von Fern. Khnopff, die ja in ihrer Art bekannt genug sind als grundverschieden von der sonstigen belgischen Kunst (Abb. S. 48, 49, 50 und 51). Eine Art Übergang zum Mittelalter bilden in Raum 40 die Werke von Ernst Wante (Berchem, Antwerpen), besonders diejenigen, die in lebhaften an die Miniaturen des 15. Jahrhunderts erinnernden Farben mit peinlicher Sorgfalt und in strenger Anordnung der statuarischen Gestalten mit ihren ausgeprägten



HERMINE WINKLER (KREFELD) WANDTEPPICH
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Charakterköpfen ausgeführt sind. Jos. Janssens (Antwerpen) steht der Düsseldorfer religiösen Kunst nicht ferne. Er hat die christliche Kunst schon mit manchen schönen Werken bereichert.

Die Holländer (Raum 39) sind wohl nicht unabsichtlich zwischen die Belgier gestellt, die innere Verwandtschaft und der gleiche Anschluß an Früheres fällt in die Augen. Jan Dunselmann (Watergraafsmeer) bringt Entwürfe für Wandgemälde, in denen besonders die Innigkeit in den Formen älterer Künstler wiedergegeben ist; seine Kreuzwegstationen sind gute figurenreiche Bilder (zunächst Kreidezeichnungen).

Räumlich von den übrigen Holländern — und innerlich noch mehr getrennt ist die Sonderausstellung Jan Toorop; er zeigt sich als Meister, mag er der Natur von Millimeter zu Millimeter gewissenhaft nachgehen, oder seiner Phantasie freiestes Spiel lassen, oder neuestens in einer impressionistischen Technik Totaleindrücke festhalten. Für seine Sicherheit der Zeichnung und seine innige, meist von symbolischen Gedanken durchdrungene Auffassung religiöser Themen mag Abb. S. 47 ein gutes Beispiel abgeben: entzückend ist Maria, zum Zeichen ihrer steten Jungfräulichkeit auf dem Monde kniend und den neugeborenen Weltheiland anbetend. Wundervoll charakterisiert und meisterlich gezeichnet — man sehe u. a. nur die Hände — sind die Gestalten der Flügelbilder, die holländischen herben Männer und lieblichen Engel.

Jenseits des großen Raumes 47 und zum Teil nur aus diesem zugänglich sind neben einigem anderen die Darbietungen der Engländer untergebracht, unter denen Walter Crane und Henry Wilson bei weitem am reichsten repräsentiert sind. Von dem ersteren sind vorzugsweise Entwürfe zu Glasfenstern ausgestellt (Abb. S. 42 u. 43). H. Wilson zeigt sich in der ganzen Mannigfaltigkeit seines überall tüchtigen Könnens. Ich nenne zuerst (in Raum 42) das eindrucksvolle Bronzeportal (Abb. S. 39) mit seiner vornehmen Gliederung und Ornamentierung und seinen Reliefbildern, die dem Besten, was jemals hervorgebracht wurde, gleichzustellen sind. Die Rund-Reliefs in der Umgebung des Portals sind gleicher Beachtung wert. Mit wahrer Genugtuung wird man den Meister in dem Raum 43 studieren und sich hier besonders an den Zeichnungen erfreuen. Von großem Interesse ist der »Engel des Gerichts« von H. Holiday in opus sectile (Abb. S. 38, vgl. S. 40 u. 41).

Im Raume 44 erfreut der dreiteilige Karton zu einem Altarbilde »Anbetung« von C. W. Whall durch seine großzügige und wirksame Klarheit; in anderer Weise das Stuck-Hochrelief von H. Holiday »Die Jakobsleiter«. H. Wilson tritt dann wieder in Raum 45 beherrschend in den Vordergrund, vor allem durch seinen Christophorus, den er, abweichend von den herkömmlichen Darstellungen, nicht einen gebückten Alten, sondern einen edelgewachsenen Epheben in voller Jugendkraft sein läßt, entsprechend der Legende. Ein großes Flachpult mit Broschen, Schließen, Kämmen, Anhängern, Ketten usw. »aus der Werkstätte von Wilson« zeigt ihn auch als Schöpfer von Goldschmiedearbeiten. Wenn aber auch die Geschmacksver-



[illegible]s. K[illegible]huskirche in [illegible]us[illegible]rf
Ausstellung fur christliche Kunst,
Dusseldorf 1909

H. LAUENSTEIN DÜSSELDORF
TOD DES HL. JOSEPH



AUGUST TERNES (DÜSSELDORF) CHRISTUS VOR PILATUS (ENTWURF)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

schiedenheit in Rechnung gezogen wird, so dürften diese Arbeiten doch hinter den deutschen älteren wie modernen hinsichtlich der Farbenwahl und Ausführung zurückstehen.

Den großen kirchenartigen Raum 47, der dem Haupteingange gerade gegenüber hinter dem sog. Ehrenhofe liegt, zeichnen vor allem eine Reihe gewaltiger Kartons zu Glasgemälden und Mosaikausführung von Herm. Schaper (Hannover) aus, von dem bereits die Rede war; mehrere davon sind in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche (Berlin) ausgeführt. Von ganz besonderem Werte sind die drei Kartons zu einem »Abendmahl«. Hervorhebung verdient auch ein gewaltiges Ornamentfeld, dessen Zentrum ein Engel bildet, der selber durch die starke Stilisierung ins ornamentale Gebiet hinüberstreift und sich gleichsam auflöst in die mächtigen, in grünlichem Licht spielenden Spiralen, die das übrige Feld erfüllen; das harmonische Verschmelzen der Farben mildert die Kühnheit des Entwurfes. Den Hintergrund des Raumes füllt ein großer Karton zu einem Glasgemälde (für die Kirche am Steinhof bei Wien) von Koloman Moser, der noch größere Klarheit zeigt, als die tüchtigen in Raum 20b ausgestellten »Sieben Werke der Barmherzigkeit« des nämlichen Künstlers. Vor diesem Karton steht in fast anderthalbfacher Lebensgröße die Marmorskulptur »Lasset die Kindlein ...« von P. Breuer (Berlin); das Werk hat hervorragende Eigenschaften jeder Art, vor allem hinsichtlich der Hauptfigur in Haltung und mild-ernstem Ausdruck; vorzüglich ist ferner die einheitliche Geschlossenheit der Gruppe; schön verteilt sind die weiche vertrauensvolle Zartheit des Mädchens, das das kleinere Kind zum Erlöser emporhebt, und auf der anderen Seite die frische Schlankheit, fast soldatische Gestrecktheit des kleinen Buben, der sich, an den Mantel des Herrn angeschmiegt, stark fühlt (Abb. Jg. 4, S. 247). Seitwärts steht hier ein Altaraufsatz von A. Marmon (Sigmaringen). Das Ganze ist in spätgotischem Stile gedacht; aber die Figuren der Umrahmung zeigen eine Vollkommenheit, die eher in das 13. Jahrhundert zurückweist; die Polychromierung ist in dezenter Weise verwendet. An den wenigen Bronzen von C. Meunier (†) wird man nicht vorübergehen, ohne sie freudig zu beachten. Die Vitrinen ringsum enthalten neben wenigen Metallarbeiten kirchliche Gewänder, Decken usw. teils aus den »Werkstätten der hl. Elisabeth«, Cziffer, Preßburger Comitat, Ungarn, teils von Freifrau Wilh. v. Vogelsang-Gruben, Niepolomice, Galizien, teils aus den k. k. Kunststickereischulen, teils aus dem Atelier der Frl. Clasen, Düsseldorf. Die Regelmäßigkeit und Sorgfalt der Arbeiten, die freilich die freischaffende Hand nicht mehr verrät und in den Schein des Maschinellen übergeht, ist durchweg anzuerkennen; die Farben aber sind teilweise hart, die Musterung mechanisch; am meisten befriedigen dürfte ein Meßgewand in Silberstickerei auf weißem Grunde und ein solches in Goldstickerei auf blaßgrünem Grunde, ferner ein Antependium aus Leinwand mit Gold- und Seidenstickerei. Die Holzstatuette »Kluge Jungfrau« mit stolz präsentierter Lampe von W. Otto (Charlottenburg) ist in allzu theatralischer Pose hingestellt. Ein Vitrinenpult in der Mitte des Raumes enthält gut ausgeführte Goldschmiedearbeiten, Kelche und die Ehrenkette der Utrechter St. Bernulfusgilde, von J. Brom (Utrecht).

An den Raum 47 stößt nach dem Ehrenhofe hin ein Durchgang, in dessen Mitte über



Ausstellung für christliche Kunst,
Düsseldorf 1909

AUGUST TERNES DÜSSELDORF
JESUS UND ST. JOSEPH

einem Grabmal-Modell von H. Wilson eine kühn und groß konstruierte »ewige Lampe« von dem nämlichen englischen Künstler hängt.

Wir treten hinaus in den »Ehrenhof«; er wurde hauptsächlich zur Aufnahme der Grabdenkmäler bestimmt, die in der Kreisschen Friedhofanlage keinen Platz mehr fanden. Außerdem aber sind in dem Umgange eine Reihe ganz hervorragender Mosaikarbeiten, vortreffliche Ornamentstücke darstellend, von Puhl und Wagner (Berlin-Rixdorf) aufgestellt. Unter den Grabdenkmälern ist wenig Hervorragendes. In dem Grabdenkmal von Heinz Müller (Düsseldorf-Oberkassel), ist das allmählich in den Stein nach hinten versinkende Engelrelief besonders wohlgelungen. Das Grabmal »Seid getrost« von Jenny von Bary-Doussin (Dresden) ist unklar, dagegen bedeutend in Auffassung und Modellierung die lebensgroße Darstellung »Kommet her zu mir!« von derselben Künstlerin. Das Grabmal mit der Aufschrift »Aux morts« von Hans Damman (Grunewald) ist stark antikisierend, das von J. Moest (Köln) dagegen modern. Von sonstigen Plastiken sind die edlen und schönen Werke von J. Limburg (Berlin) »Madonna« (Abb. Jg. V, S. 153) und »Ave Maria« hervorzuheben; das letztere, eine violinspielende Engelfigur, ist wohl als Teil eines größeren Ganzen gedacht, könnte aber auch allenfalls für sich allein verständlich sein d. h. als der Aufschrift entsprechend erkannt werden; es liegt etwas von abendlicher Dämmerung, der Zeit des Abend-Angelus, über der ganzen Auffassung. Eine sehr würdige »Pietà« hat Wilh. Haverkamp (Friedenau) zum Urheber (Abb. Jg. V, S. 291). Links neben dem Eingange zur Ausstellung für christliche Kunst sieht man die Treppe, die zum Obergeschosse hinaufführt. Man erkennt bald, daß hier oben eine unerschöpfliche Menge von Anregungen zu holen ist. Zwei Treppenaufgänge und fünf große langgestreckte Räume mit ca. 15 Kojen sind im Überreichtum gefüllt. Die Räume 49 und 50 sind wesentlich den Reproduktionen bestimmt. Wenn man bedenkt, wieviel Schund, schwarzweißer und farbiger, heute auf den Markt und in die Häuser gebracht wird, so kann man nur wünschen, es möchte das christliche Volk diese Räume besuchen, damit alle wüßten, wie leicht ein jeder, auch der Ärmste, je nach seinen Verhältnissen zu gediegenem und wahrhaft preiswertem Schmuck seines Hauses kommen kann. Es ergibt sich für den unbefangenen Blick leicht, daß die heutigen guten Reproduktionen immerhin ein genußreicher Behelf sind, für unerreichbare Originale und erst recht für die Fabriks-Ölbilder, die von Haus zu Haus herumgetragen werden. Selbst streng Urteilende müssen heute gestehen, daß viele Reproduktionen, auch farbige, hohen Wert besitzen und dann auch hohe Preise rechtfertigen. Diese Skala vom Billigsten, aber immerhin Würdigen bis zu diesen kostbaren Dingen ist, wie man in der Ausstellung sehen kann, eine so reiche, daß man sagen kann: es ist für alle gesorgt. — Ein anderes unmittelbar dem Leben dienendes Gebiet sind die Sammlungen von Drucken, Buchschmuck, Einbänden, Erinnerungsblättern usw. Von den zuletzt genannten Blättern sieht man besonders hervorragende in dem Balkonsaale (52), der vorzugsweise Arbeiten aus der Kgl. Akademie für graphische Künste



HENRY HOLIDAY — ENGEL DES GERICHTES
Fenster, opus sectile. Ausstellung Düsseldorf 1909. Text S. 34



Ausstellung für christliche Kunst
Düsseldorf 1909

HENRY WILSON BOROUGH GREEN
PORTAL

in Leipzig, Direktor Max Seliger und Lehrer Georg Belwe, enthält; die Werke Seligers vertragen recht wohl einen Vergleich mit denen von H. Schaper. Auch Br. Ehrich (Düsseldorf) hat in diesem Raum zwei Kartons für Glasmalerei, (Geburt Christi und Opfer Abrahams) ausgestellt; sie überragen die in den unteren Räumen ausgestellten Arbeiten des Künstlers. Ein eigenartiger Ausstellungsgegenstand ist das Modell eines Ausschnittes aus dem Projekt des Stoffeler Friedhofes zu Düsseldorf nebst Grundplan des ganzen Projektes von dem städtischen Gartendirektor Freiherrn von Engelhardt. Diese Verlegung der Gräber von den Wegen abseits in Gebüschanlagen hat in der kleinen Modellanlage insoferne etwas Befremdendes, als die Grabstätten den Augen der Friedhofbesucher anscheinend zu sehr entzogen werden. Ähnliche Anlagen bestehen aber bereits anderwärts, vorbildlich in München (Waldfriedhof). In dem anstoßenden Raume 52 sind neben anderem schöne Stein- und Lichtdrucke und andere graphische Werke, die von der Gesellschaft für christliche Kunst (München) herausgegeben sind. Einen sehr großen Teil der Räume des Obergeschosses nehmen die Entwürfe zu den mannigfaltigsten Schöpfungen christ-



HENRY HOLIDAY FLÜGEL ZU ABB. S. 41
Ausstellung für christl. Kunst, Düsseldorf 1909

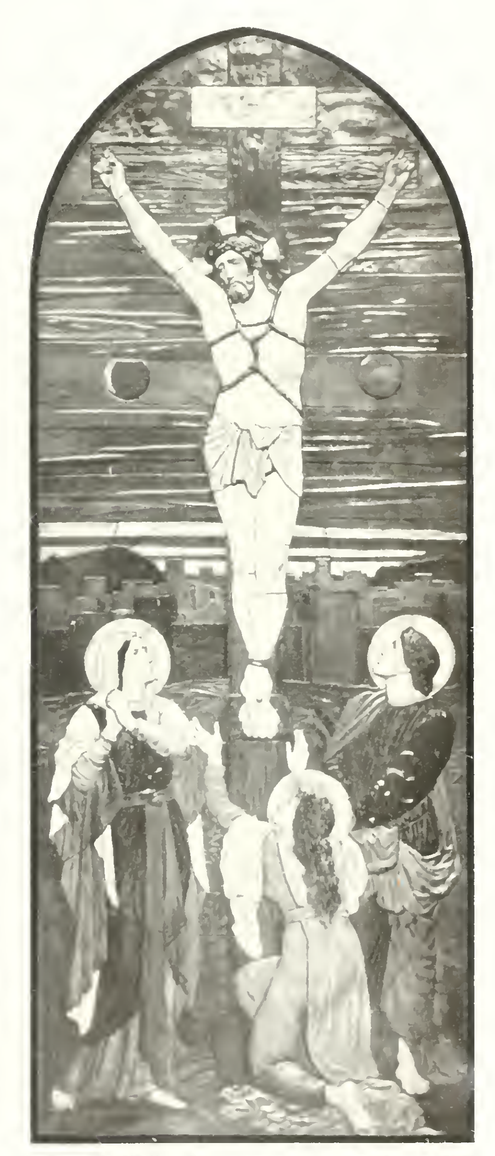


HENRY HOLIDAY FLÜGEL ZU ABB. S. 41
Ausstellung für christl. Kunst, Düsseldorf 1909

licher Kunst ein. In erster Linie stehen natürlich die Entwürfe zu kirchlichen Bauten, zu Kirchen, katholischen und evangelischen, mit den angrenzenden Pfarrhäusern, Kapellen aller Art (Taufkapellen, Gedächtniskapellen, Klosterkapellen, Friedhofkapellen); es folgen Klosterbauten, Mausoleen, Grabdenkmäler; dann Entwürfe zu Ausmalungen von Kirchen, zu Glasgemälden, zu Altären, Taufsteinen, zu allerlei Gerätschaften. Hier einzelnes hervorzuheben würde ein Unrecht gegen das übrige sein. Eine eingehende Besprechung müßte Gruppen von einzelnen Entwürfen unter höhere Gesichtspunkte zusammenfassen, was zu weit führen würde.

*

Wer zuerst die Ausstellung für christliche Kunst besucht hat und dann, die große Vorhalle durchschreitend, in die südliche Hälfte des Kunstpalastes eintritt, wird zunächst seine Freude an der lichten, fröhlichen Ausstattung gleich des ersten großen Raumes haben. Und diese Freude wird sich im Weitergehen befestigen und steigern; allerlei Abwechslung, selbst Überraschungen werden sich geltend machen, aber dabei eine Einheitlichkeit, die auf eine ordnende Hand schließen läßt: es ist die des berühmten Interieur- und Landschaftsmalers Prof. H. Hermanns, der in Herrn M. Benirschke einen geeigneten Helfer gefunden hat. Es sind freundliche Salons, die man durchwandert, Salons mit luftigen Decken und hellen Wänden, welch letztere nicht etwa mit einer Überfülle kleiner Bilder behangen, noch weniger durch Kolossalgemälde zugedeckt sind. Es ist eine Art Salonluft, die das Ganze durchweht, eine Luft leichter Konversation in Farben und hie und da in plastischen Formen, ohne Anstrengung, ohne viel Tiefe, eine leichte Vornehmheit, die hie und da einen Scherz, aber beileibe keine Derbheit gestattet, höchstens ganz versteckt oder in einem Eckchen. Deshalb ist auch ein Lesezimmer mit bequemen, wenn auch modernen Korbsesseln eingerichtet worden. Es ist, als ob die Düsseldorfer Künstlerschaft statt ihrer prunkvollen Tonhallenfeste oder ihrer lebhaften Malkastenfeiern einmal ein ästhetisches halblautes Salonfest arrangiert hätte, zu dem nicht nur Einheimische, sondern auch einzelne Fremde, selbst ein paar

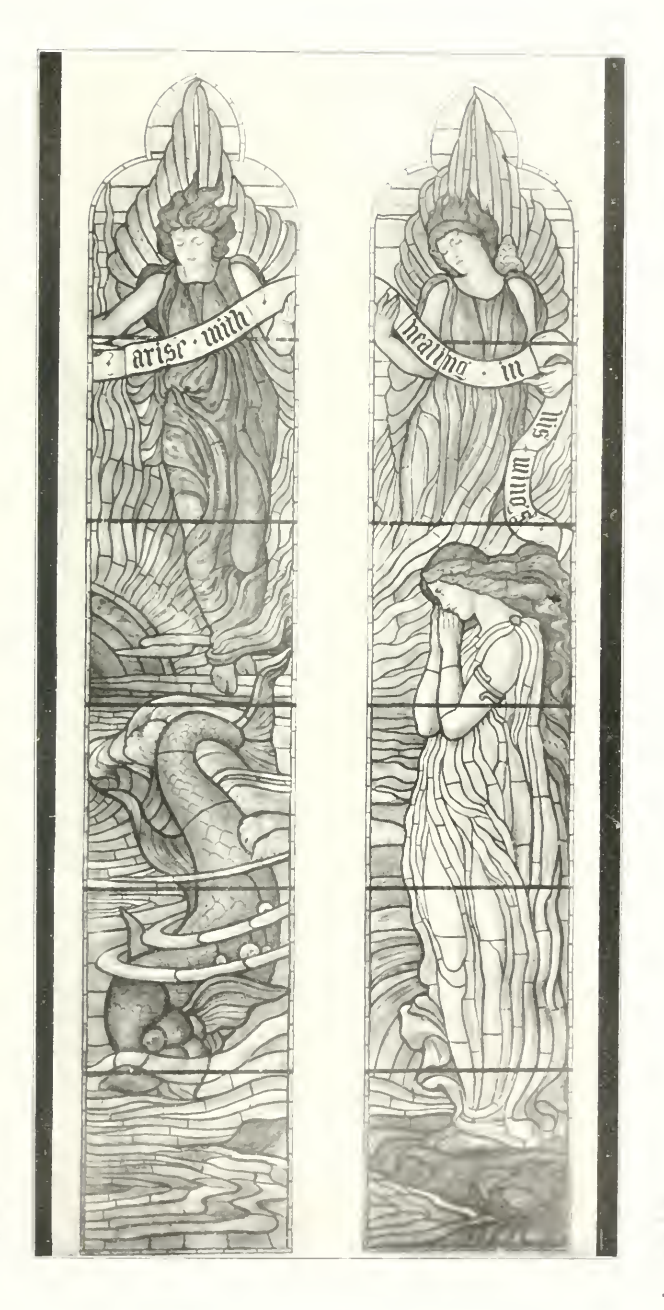


HENRY HOLIDAY, LONDON · [illegible] AM KREUZE



WALTER CRANE (LONDON) KARTON FÜR EIN GLASGE-MÄLDE

Ausstellung für christliche Kunst, Dusseldorf 1909



WALTER CRANE (LONDON), KARTON FÜR EIN GLASGEMÄLDE

Verstorbene — bei solcher Vornehmheit natürlich besonders und unter besonderen Vorsichtsmaßregeln eingeladen — Zutritt bekommen hätten. An den Wänden hängen die Bilder nicht um ihrer selbst willen, nicht um ihrer Urheber willen, nicht um gruppenbildender Anschauungen willen, nein, einzig um schöne Flecken und harmonische Fleckengruppen an den Wänden zu bilden. So kommt es, daß man, um z. B. die sechs Arbeiten von Max Stern zu sehen und den Künstler aus ihnen kennen zu lernen, in fünf verschiedene Räume (1, 6, 7, 11, 13) gehen muß; die Fleckenwirkung leidet dabei ja nicht. Auch die Harmonie wird nicht gestört, wenn sich alles so friedlich auf einem Niveau bewegt. Glücklicherweise — und es war auch nicht anders zu erwarten — ist das Niveau kein niedriges. Das durfte es schon nicht sein mit Rücksicht auf die eingeladenen Namen, die aus der Harmonie nicht heraustreten sollten. Namen wie Karl Bantzer (Dresden), Jul. Bergmann (Karlsruhe), Ludw. Dill (Karlsruhe), O. Graf (München), Arth. Kampf (Berlin), W. Leibl (†), M. Schiestl (München), G. Schönleber (Karlsruhe), H. v. Zügel (München) u. a. dulden nichts Wertloses neben sich. Um aber das Niveau nicht allzuhoch heraufzuschrauben, sind sie nicht gerade mit Leistuugen ihrer höchsten Höhe vertreten. So brauchte auch die Düsseldorfer Künstlerschaft nicht gerade allzuhoch hinauszustreben; es durfte selbst ein Name wie E. v. Gebhardt gänzlich fehlen. Die übrigen kehren möglichst ihre Schokoladenseite vor, und wer die Ausstellungen in der Kunsthalle, bei E. Schulte, neuerdings auch im Warenhause Leonhard Tietz fleißig besucht, weiß ganz genau, daß er feinempfundene niederrheinische Landschaften von M. Clarenbach, kräftigere von E. Hardt, wolkigtrübere von Eug. Kampf, interessante fleckige von H. Hermanns, herbstsonnig-belebte von H. Mühlig, rotwildbestellte von Chr. Kröner, Birkenheiden von Max Hünten, warmfarbige von O. Ackermann zu erwarten hat; er weiß, daß Fritz Reusing und W. Petersen neben ihren bekannten Damenporträts in letzter Zeit wachsende Neigung zum Herrenbildnis fühlen, daß M. Schneider-Diedam das Charakteristische hervorzukehren versteht, daß viele andere mit mehr oder weniger Glück auch Porträtmaler sein und sich als solche auszeichnen möchten; er kennt seine beiden G. v. Bochmann sen. und jun. als Zierden der Künstlerschaft; er stutzt, wenn er bemerkt, daß der knieende lebensgroße Mönch »in inbrünstigem Gebet« ein Gemälde von Emil Pohle ist; er lächelt schon, wenn der Katalog ihn zu drei Bildchen von P. Philippi führt, schon ehe er sie gesehen; er freut sich, wenn er in dieser Gesellschaft die fleißig Aufstrebenden mutig findet, A. Bertrand, J. Bretz, W. Fritzel, C. Haver, C. Jutz jun., A. Kaul, Hans und Jos. Kohlschein, W. Kukuk, W. Lucas, E. Paul und andere; er tritt mit im voraus empfundener Befriedigung, meist auch nicht enttäuscht, vor den »Flötenspieler« von Claus Meyer, vor E. Dückers See- und Landschaft-Stimmungsbilder, vor J. J. Junghanns Tierstücke und vieles andere. Auch einige Plastiken gehören in die Mitte oder in die Ecken eines vornehmen Salons, und gar in einen Rundsalon; zirka 80 derartiger Werke sind in den 21 Räumen untergebracht, mehr unterhaltend und befriedigend, als verblüffend. Über das Salon-Milieu hinausgehend sind die architektonischen Entwürfe, zirka 100 an der Zahl; ihnen nahesteht »eine Auswahl von Skizzen der im Auftrage des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen ausgeführten Monumentalmalereien«. Im großen und ganzen hat sich also Düsseldorf in seiner profanen Ausstellung als tüchtig erwiesen, zunächst freilich für den Salonschmuck. Daß aber auch die große und hohe Kunst in Düsseldorf ihr Heim hat, beweisen die großen und ehrenvollen Aufträge, die für Monumentalmalereien Düsseldorfer Künstlern zahlreich gegeben werden. Daß endlich auch die christliche Kunst, die eine Reihe von Jahrzehnten wenigstens nach außen zurückgetreten und namentlich aus den hiesigen Kunstausstellungen fast verschwunden war, wieder einen lebendigeren Aufstieg antreten soll und wird, das verspricht nicht nur die Ausstellung für christliche Kunst, sondern insbesondere auch die Ernennung von drei neuen Lehrern, von denen zwei neben ihren älteren Kollegen an der hiesigen Königlichen Kunstakademie in erster Linie die christliche Kunst pflegen sollen.[1])

[1] Es sind die Maler Adolf Münzer und Joseph Huber-Feldkirch aus München und Wilhelm Döringer aus Düsseldorf.



JESSIE BA[illegible] (LONDON) [illegible] DES HL. FRANZ[illegible]

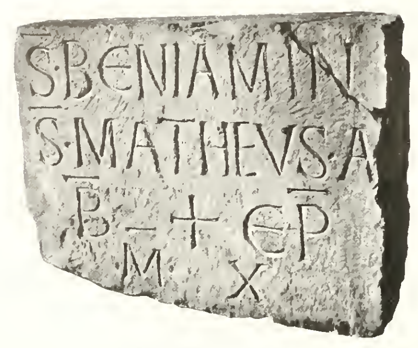
[illegible]

ZUR BAUGESCHICHTE DER SANKT MICHAELISKIRCHE ZU HILDESHEIM

Von OTTO GERLAND

Die altberühmte, durch den heiligen Bischof Bernward 1001 begonnene und 1022 bezw. 1033 vollendete, von vielen Unbilden des Wetters und der Menschen heimgesuchte Kirche zu Sankt Michael zu Hildesheim ist augenblicklich im Zustand teilweiser Wiederherstellung begriffen, namentlich wird der von der Hildesheimer Bürgerschaft 1662 niedergerissene Südarm des westlichen Querhauses wieder aufgebaut. Eine freudige Erregung herrschte im Juni 1908 in Hildesheim als sich plötzlich die Nachricht verbreitete, es

der von Bernward für diesen Teil der Kirche gelegte, mit einer entsprechenden Weihinschrift versehene Grundstein aufgefunden worden. Bei der Wichtigkeit dieses Fundes insbesondere auch für die Baugeschichte der Michaeliskirche lohnt es sich sowohl den vorerwähnten Grundstein selbst an der Hand der hier nach einer vom Photographen Bödeker aufgenommenen Photographie einer Besprechung zu unterziehen, als auch daran einige sich daraus ergebende Bemerkungen über die Baugeschichte der Kirche anzuschließen.[1])



Grundstein. Text nebenan

Der Stein lag in der südwestlichen Ecke der unteren Schicht der 2 m tiefen Grundmauer des genannten Querschiffarmes, vornehmlich des daran angebauten Treppenturmes und zwar mit der Inschriftseite nach oben gekehrt. Er mißt nach Mohrmann 2 m in der Breite, 0,74 m in der Höhe und ist 0,46 m dick. Beim Herausnehmen aus seinem Lager ist er an der oberen (vom Beschauer) rechten Ecke zerbrochen, auch ist er an der unteren Seite nicht mehr ganz in seinem ursprünglichen Zustande. Er besteht aus Sandstein, seine Oberfläche ist rauh, und man kann auf ihr noch jeden Schlag ihrer von der jetzigen Bearbeitungsweise durch Schleifen mit grobkörnigen Steinen abweichenden Art der Bearbeitung der Fläche nur mit dem Eisen in Gestalt zahlloser wirr durcheinander gehender Striche erkennen. Das Merkwürdigste und Wertvollste aber an dem Steine ist die darauf angebrachte Weihinschrift, die aus scharf eingehauenen Buchstaben besteht, die meisten Buchstaben sind in Lapidarschrift, einige auch in Uncialschrift ausgeführt, zu den letzteren gehören zwei E, wohl auch die drei S. Diese Vermischung der beiden Schriftarten war gerade zu Bernwards Zeiten im Schwange, das unciale E namentlich ist zuerst damals — in einer Urkunde Kaiser Ottos III. aufgetreten.[2])
Diese Inschrift dürfte zu lesen sein:

Sanctus Benjamin.
Sanctus Matheus. Apostolus.
Bernwardus. † Episcopus.
M. X.

Wie auch jetzt noch häufig an größeren Bauwerken die verschiedenen Zeiten ihrer Ausführung durch entsprechende Jahreszahlen angedeutet werden, so ist anzunehmen, daß auch in der innerhalb einiger Jahrzehnte 1001—1022 bezw. 1033 allmählich erbauten Michaeliskirche für die einzelnen Bauteile verschiedene Grundsteine gelegt sind, auf denen Namen von Heiligen angebracht zu werden pflegten, und es ist deshalb der hier besprochene Grundstein als das Zeichen für den Beginn des südlichen Armes des westlichen Querschiffes anzusehen.[3])

Gehen wir zur Deutung der Inschrift über, so ist es vor allem klar, daß Bernward seinen eignen Namen angebracht hat, sei es, daß er sich als den Erbauer des Werkes bezeichnen wollte, sei es, weil die Buchstaben B und E P rechts und links von dem Weihekreuze stehen, daß er damit hat andeuten wollen, er selbst habe die Weihe vollzogen und zu deren Beglaubigung vor und hinter dem Weihekreuze, das in seiner Gegenwart, wenn nicht von seiner kunstfertigen Hand eingehauen wurde, seinen Namen dabei setzen lassen. Es würde das dem heute noch üblichen Gebrauche entsprechen, daß vor und hinter den von Schriftunkundigen als Zeichen der Genehmigung einer Urkunde hingemalten drei Kreuzen je ein Teil des Namens des betreffenden Unterzeichners angebracht wird.

Die Buchstaben M und X führen uns mitten in die Baugeschichte der Kirche hinein, da sie füglich nichts anderes als die Jahreszahl für den Beginn des betreffenden Teiles der Kirche bedeuten können und also als 1010 zu lesen sind. 996 erbaute Bernward auf dem später von dem Michaeliskloster eingenommenen Hügel, und zwar an dessen Ostseite eine Kirche, die dem heiligen Kreuze

[1]) Mohrmann hat über diesen Stein zwar in der »Denkmalspflege« Jahrg. 8 (Berlin 1908) S. 64 bereits einige Mitteilungen gemacht, damit den Gegenstand aber keineswegs erschöpft, weshalb eine ausführlichere Besprechung gerechtfertigt sein dürfte.

[2]) Vgl. Seyler: Geschichte der Siegel (Leipzig 1894) S. 376 ff.

[3]) Trotz eifrigen Suchens ist bis jetzt nur noch der Rest eines als Grundstein anzusprechenden zweiten Steines gefunden, dessen Schriftreste jedoch keine Deutung zulassen.



JAN TOOROP (NYMWEGEN)

GEBURT CHRISTI (TRIPTYCHON)

geweiht wurde und in der er die ihm vom Kaiser Otto III. geschenkte Kreuzpartikel zur Verehrung ausstellte, ob bereits in sein berühmtes, jetzt in der Magdalenenkirche zu Hildesheim aufbewahrtes Kreuz, das „Bernwardskreuz" eingesetzt, muß dahingestellt bleiben. Diese Kirche übergab Bernward sechs aus der Abtei zu St. Pantaleon in Köln berufenen Benediktinern; es war dies also schon eine Art Vorläufer für das spätere große Benediktinerkloster zu St. Michael. Im Jahre 1001 von Rom zurückgekehrt, begann er den Bau des Michaelisklosters nebst der zugehörigen Klosterkirche[1]). Das Kloster wurde früher vollendet als die Kirche; denn der nördliche Turm des westlichen Querschiffs — der entsprechende südliche Turm ist die Veranlassung dieser Untersuchungen — ist in den südlichen Arm des Kreuzgangs hineingebaut.[2]) Der Bau der Kirche brauchte auch, ganz abgesehen von der für einen solchen gewaltigen Bau, trotz aller Beschleunigung unbedingt erforderlichen Zeit, nicht so sehr beeilt zu werden, weil der Ostarm des Klosterkreuzganges unmittelbar an die bereits vorhandene Kreuzkirche anschloß,[3]) die den Bedürfnissen der Mönche einstweilen genügen konnte, während zur Unterbringung der Mönche ein Raum nicht vorhanden war. Bernward begann den Bau der Kirche mit der Krypta.[4]) Hierfür mögen verschiedene Gründe maßgebend gewesen sein. Zunächst fällt der Bauplatz nach Westen erheblich ab, es mußte also hier vor allem eine Erweiterung der Baufläche erfolgen, damit die Kirche mit ihrem doppelten Querschiffe und ihrem doppelten Chor Platz finden konnte. Vielleicht hat auch der Umstand mitgewirkt, daß an dieser Stelle eine Quelle aus dem Felsen sprudelte, deren Umschließung durch das Gotteshaus erwünscht schien.[5]) Vielleicht stand die Quelle in Beziehung zu dem vermutlich an der jetzt von der Michaeliskirche eingenommenen Stelle befindlich gewesenen heidnischen Heiligtum.[6]) Ohne auf die Streitfrage über die Bedeutung des Ost- und Westchores und deren Beziehungen zu einander einzugehen, mag nur noch darauf hingewiesen werden, daß der über der Krypta befindliche Westchor zum Sitz der Mönche des Michaelisklosters während des Gottesdienstes bestimmt war, den sie jahrhundertelang eingenommen haben, wie die ausgetretene Schwelle im ehemaligen Eingang zu dem Chor noch andeutet, auch dies mag ein Grund für die frühere Erbauung des betreffenden Teils der Kirche gewesen sein.

Bernwards Bau schritt schnell weiter fort. Bereits 1015 konnte die Krypta mit einem Teile der Kirche geweiht werden.[7]) Dieser Teil der Kirche muß das westliche Querschiff gewesen sein, so daß wir daraus entnehmen können, daß dies Querschiff, dessen Grundstein 1010 gelegt wurde, in fünf Jahren vollständig aufgeführt worden ist. Daß dies Querschiff der geweihte Teil der Kirche gewesen sein muß, folgt einfach daraus, daß der damalige Eingang zur Krypta durch zwei Treppen von dem Querschiff aus gebildet wurde,[8]) erst später ist der Eingang von dort verlegt worden. Der Weg vom Kloster zu diesem fertiggestellten Teile der Kirche führte durch den westlichen Arm des Kreuzgangs, der besonders schön gebaut war. Wie alte Überlieferungen erzählen, hat Kaiser Heinrich II. im Kloster gewohnt und Geld zum Ausbau dieses Kreuzganges geschenkt.[9]) Bernward goß im gleichen Jahr 1015 die jetzt im Dome aufgehängten ehernen Türflügel, an denen angeschrieben steht: in faciem angelici templi fecit suspendi d. h. er habe sie am Eingang der den Engeln, oder einem einzelnen Engel geweihten Kirche aufhängen lassen. Die Engelskirche ist die Michaeliskirche, die dem Erzengel Michael, dem Anführer der himmlischen Heerscharen geweiht war. Da hiernach diese Türflügel 1015 aufgehängt wurden, der einzige Zugang zu dem fertigen Teil der Kirche und der Krypta nur durch die jetzt vermauerte große Tür am südlichen Ende des Westarmes des Kreuzgangs gebildet wurde, so auch hiernach angenommen werden, daß die Türflügel an dieser Tür aufgehängt wurden. Etwas Prächtigeres kann man sich auch kaum denken, als wenn der zur Kirche Schreitende aus der Dämmerung des Kreuzganges in die von Licht überflutete Kirche blickte, deren Eingang durch die damals noch im goldigen Glanze schimmernden Bronzetüren geschmückt war. Etwas Gleiches wird nur noch von italienischen Domen erzählt. Es

---

[1]) Bertram: Die Bernwardsgruft in Hildesheim (Hildesheim) 1893 S. 5.

[2]) Vgl. Gerland: Der Kreuzgang zu St. Michaelis in Hildesheim in Seemann's Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 1 N. 7 Leipzig 1897 S. 85 ff., insbes. S. 86.

[3]) Vgl. Anmerkung 1.

[4]) Bertram a. a. O. S. 6.

[5]) Vgl. Herzig: Die Michaeliskirche zu Hildesheim Hildesheim

[6]) Vgl. Gerland: Warum wurde der Bischofsitz nach Hildesheim verlegt? Zeitschrift des Harzvereins Bd. 33 [illegible] 12 ff. S. 9.

[7]) Bertram: Die Bernwardsgruft S. 6.

[8]) Bertram: Die Bernwardsgruft S. 7.

[9]) Vgl. das Genauere hierüber und über das folgende Gerland: Hildesheim und Goslar-Leipzig 1906 S. 38 ff., 14 ff.



Ausstellung für christliche Kunst
Düsseldorf 1909 — Text S. 23

FERNAND KHNOPFF—BRÜSSEL
REQUIEM — GETÖNTE ZEICHNUNG



FERNAND KHNOPFF (BRÜSSEL) FRAUENKOPF (RÖTELZEICHNUNG)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

mag hier nebenbei bemerkt werden, daß Bischof Godehard, nachdem die Michaeliskirche 1034 durch Brand zerstört war, im folgenden Jahr (1035) die ehernen Türflügel im Dome aufhing.

Kaiser Heinrich hat der Einweihung der Krypta und des Querschiffs nicht beigewohnt, es wäre dies sonst vermerkt worden. Es steht auch nicht fest, wann er im Michaeliskloster zu Besuch geweilt hat. 1013 und 1022 hat er zugunsten des Michaelisklosters Urkunden ausgestellt, in beiden Jahren von dem Hildesheim benachbarten Königshofe Werla aus.[1]) Im Jahre 1013 verlieh er dem Bistum Immunität und Bischofswahl, bestätigte ferner die Schenkung Bernward's an die von diesem 996 erbaute Kreuzkirche und nahm diese Kirche nach ihrer Zerstörung durch Feuer in Schutz; 1022 beurkundete er die Gründung des Klosters und nahm die Michaeliskirche in seinen Schutz. Da kaiserliche Besuche wohl nie ohne Geschenke an den Gastgeber geblieben sein mögen, so darf man wohl annehmen, daß Heinrich 1013 oder 1022 in Hildesheim gewesen ist, und man wird wohl nicht fehlgehen, im Hinblick auf die drei Gunstbeweisungen Heinrichs im Jahre 1013 seinen Besuch in dies Jahr zu setzen. Er mag dann für den vielleicht damals noch im Bau begriffenen westlichen Arm des Kreuzgangs eine Schenkung in baar gemacht haben, aus der dieser prachtvoll hergestellt wurde. 1022 am 29. September wurde die Kirche eingeweiht; da sie erst 1033 ganz fertig geworden ist[1]), so hat die Einweihung deshalb so frühzeitig

[1]) Doebner: Urkundenbuch der Stadt Hildesheim Bd. 1 (Hildesheim 1881) S. 1 N 2—4, S. 3 N 8.

[1]) Herzig: Die Michaeliskirche S. 3, 4.



FERNAND KHNOPFF–BRÜSSEL INNERES DER LIEBFRAUENKIRCHE ZU BRÜGGE

Kohlezeichnung. [illegible]

stattgefunden, weil Bernward sein Ende nahen fühlte, wie er denn auch am 20. November 1022 gestorben ist.

Aus der Inschrift unseres Grundsteins ist aber noch eine weitere für die Baugeschichte der Kirche wichtige Tatsache abzuleiten. Bernwards Name mit dem Weihekreuz und die Jahreszahl haben wir bereits gedeutet; es bleibt der weitere Teil der Inschrift übrig. Dieser lautet:

Sanctus Benjamin.
Sanctus Matheus. Apostolus.

Die Erwähnung des Apostels erklärt sich sehr leicht. Matthäus ist der Apostel, dessen Symbol der Engel ist; die Michaeliskirche ist dem Anführer der Engelchöre, dem Erzengel Michael geweiht, wie denn auch die beiden Kirchweihen 1015 und 1022 am Michaelistage (29. September) stattfanden. Es lag also nichts näher, als den Grundstein eines Teiles dieser Kirche dem den Engeln am nächsten stehenden Apostel zu weihen.

Der zweite Heilige, Benjamin, ist sicher nicht als der Sohn des Erzvaters Jakob aufzufassen, sondern als der heilige Benjamin, der Diakon in Persien zur Zeit des Königs Isdegerd war, eingekerkert und dann wieder freigelassen, als er aber in der Predigt des Evangeliums fortfuhr, wieder gefangen und grausam gemartert wurde. Man schlug ihm spitze Röhren zwischen die Nägel der Hände und Füße und stieß ihm schließlich einen Dornenstock durch den Leib. Sein Tag war der 31. März.[1] Da scheint die Annahme nahe zu liegen, daß dieser Benjamin der Heilige des Tages, an dem der Grundstein gelegt wurde, war, und man kann vielleicht weiter daraus schließen, daß man zu Bernwards

[1] Müller und Mothes »Archäologisches Wörterbuch« Bd. I (Berlin und Leipzig 1877) S. 183. Ähnliche Marterungen sind in Malereien aus frühgotischer Zeit in der sehr interessanten Kirche zu Dausenau an der Lahn dargestellt.



MATTHÄUS SCHIESTL (MÜNCHEN) IN ITALIEN
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Zeiten die Maurerarbeiten im Winter einstellte und erst im Frühling wieder begann, so daß die etwa am 1. April 1010 begonnenen Arbeiten durch Legung des Grundsteins am 31. März eingeleitet wurden. Ostern fiel im Jahre 1010 auf den 10. April[1]). Darnach würde der 31. März auf einen Freitag gefallen sein, was für die feierliche Handlung der Legung und Weihung des Grundsteins ein Hindernis nicht abgeben würde.

DIE X. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1909

Von FRANZ WOLTER

(Schluß)

Nahe Verwandtschaft und gleichzeitig scharfe Verschiedenheit von der österreichischen Kunst zeigt Ungarn. Wir sehen eine geschlossene Ausstellung, aber keine geschlossene Kunst, das kommt daher, weil Ungarns Künstler überall gelernt, dann zurückgekehrt in ihre Heimat, den Anschluß verloren haben. Tüchtiges Können besitzen viele und es geht ihnen wie Munkacsy, der in Paris Historienbilder schuf während die neueren Ungarn in München oder sonstwo Porträts, Landschaften oder Genrebildermalen. Erwähnen wir einen »Frühling im Gebirge« von Nándar Katona; »Die Dorfstraße« von Edoi Illés, die Bilder des Münchener Fritz Strobentz; »Der Karfreitag« von Tivadar Zemplényi. Recht schneidig, aber etwas zu derb in der Farbe ist u. a. der »Sonntagsbesuch« von Izsák Perlmutter. Von den Bildnissen kommen in Betracht die zu internationalen Meistern ohne erkennbare Herkunft gediehenen Fülöp Laszló, Lipót Horowitz und Károly Ferenczy.

Was von Ungarn gesagt, gilt auch von Bulgarien und der Türkei. Perlmuttereingelegte Rauchtischchen und schwellende Divans, mit denen der türkische Raum verschwenderisch ausgestattet, sind noch keine Beweise einer heimatlichen Kunst; auch dann noch nicht, wenn wir selbst wirkliche Türken, Moscheen und Haremsdamen gemalt sehen. Der geschickt und trefflich gemalte »Äneas« von Emanuel Zaïris ist erst recht kein

[1]) Brinkmeier: »Praktisches Handbuch der historischen Chronologie.« Berlin 1882 S. 105.



JOSÉ BENLLIURE Y GIL, ROM — SONNTAGSMESSE

X. Internationale Kunstausstellung München [illegible]

heimisches Kunstprodukt, dafür aber um so willkommener, weil er uns Münchner heimatlich anmutet. — In Bulgarien sehen wir Jaroslaw Vesin mit großen Manöver- und Treibjagden Bildern, deren Qualitäten ebenfalls auf die Münchener Kunst zurückzuführen sind.

Spanien, einst eine jener Hochburgen der schönen Künste, man denke nur allein an Velasquez, gleitet allmählich in ein anderes Fahrwasser. Als eine lockende Sinnenfreude den breitesten Raum in der bildenden Kunst einnahm, war auch die spanische Farbenglut, die noble Grandezza, am rechten Platze. Doch für die heutige Malerei der Wirklichkeitsbetrachtung, wie sie nun einmal gegeben ist, kommen nicht allzuviele in Betracht und gerade im spanischen Hauptsaale treffen wir auf tüchtige Kräfte, die das Studium der Farbe wieder aufnehmen und die südliche Sinnenlust des ehemaligen Farbenrausches in ernstere Abstufungen übertragen. Das, was den Matadoren der früheren spanischen Künstler: Pradilla, Villegas, Fortuny etc. fehlte, das Vertiefen in den Stoff, das wird von jüngeren Elementen mit großem Geschick und fleißigem Studium wieder aufgenommen. Eine der besten Leistungen bringt Martinez-Cubells y Ruiz in dem umfangreichen Fischerbilde von Cantatrico. Dieses einfache, ja schlichte Thema, das seiner selbst wegen gewählt wurde, ist mit einer Gestaltungskraft und einem innigen Naturversenken gemalt, dabei so breit und großzügig, daß es eine gewisse Selbstverständlichkeit erlangt hat. Gewiß ein großes Lob für ein Kunstwerk. Ähnliche Bahnen wandelt Benedito Vives, indem er die schlichten Leute, das Landvolk beobachtet, wie es der Predigt in der Kirche lauscht (Abb. S. 56). Hier treffen wir auf echt spanische Typen, wie desgleichen in dem rassigen Zigeunerbilde des sacro-monte von Rodriguez Acosta; dazu kommt hier noch die malerisch-dekorative Farbenwirkung, die ja eigentlich keinem Kunstwerke fehlen soll. Die Familienszene »Mittag« von Valentin



(… BEL ONI MAILAND) DAS LEBEN IM HAFEN

X. Internationale Kunstausstellung München 1909



MANUEL BENEDITO VIVES MADRID — BILDNIS DES GRAFEN VON ARTASA

X. Internationale Kunstausstellung München



MANUEL BENEDITO VIVES (MADRID) WÄHREND DER PREDIGT

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Zubiaure läßt uns ebenfalls heimatliche spanische Kunst erkennen, wie denn alle jene genannten Künstler bodenständigere Kunst produzieren, als der über alle Maßen hochgefeierte Zuloaga, der eher ein antinationaler als ein nationaler Maler ist, da seine gemalten Spanier und Spanierinnen mehr einer Karikatur des spanischen Volkes als seiner Wesensechtheit gleichkommen. Verweilen wir noch bei dem virtuosen »Nachtfest in Madrid« von Chicharro y Agüera, in dem alle Register der Technik gezogen sind, und erfreuen wir uns ferner an desselben Meisters Triptychon »Die drei Bräute«, ein interessantes Thema in symbolisch eigenartiger Weise gelöst, so können wir neben diesen umfangreichen Bildern auch noch gern die reichbelebte Studienarbeit von Lopez Mezquita betrachten, die von einem reichen, fleißigen Durcharbeiten des Stoffes Zeugnis ablegen. Ebensolches, wenn nicht größeres Studium steckt in dem »Fest der hl. Patronin von Atzara«, ein Galeriebild, das den Autor Ortiz Echagüe als tüchtigen Könner und feinen Beobachter kennzeichnet. Noch manches enthält diese spanische Abteilung, das aufzuzählen zu weit führen würde, wie wir uns ja bei den sämtlichen Gruppen und Staaten einer Beschränkung in der Aufzählung von Künstlernamen auferlegen mußten, um einer Übermüdung vorzubeugen.

Was wichtig war, wurde hervorgehoben, es erübrigt noch zu betonen, daß wir in dem großen vielstimmigen Konzert alle Klänge wiederfinden, die schon in früheren Jahrhunderten gewesen, in neuer Färbung ertönen. Wir sahen die Primitiven und die Virtuosen. Auf die Kunst der ersteren folgt, und das lehrt uns die Geschichte, der Natura-



ELOY PALÁCIOS — MÜNCHEN
[illegible] PRINZESSIN LUDWIG
FERDINAND VON BAYERN

X. Internationale Kunstausstellung München 1909



AUGUSTE LEPERE (PARIS) DER REGENBOGEN

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

lismus, der als Sklave die Kunst in Abhängigkeit von der Natur auffaßt. Hierin beruht die ganze Wellenbewegung in der Kunst und der Drang der Künstler, die, einem inneren Zwange folgend, ganz unbewußt, wie in einem Traumzustande so schaffen müssen, der Natur sich entweder unter- oder überordnend. Ob in dieser Wechselbewegung sich die Kunst als solche vorwärtsbringt, wird der erst recht nicht entscheiden können, der in ihr lebt und zu nahe vor ihr steht.

Wir glauben an ein absolutes Weiterschreiten nicht. Die Kunst wird nur andere Wege wandeln und anderes bringen, das mit dem Vergangenen als einem in seiner Weise Abgeschlossenen und einmal Dagewesenen nicht zu vergleichen, mit keinem Maßstabe zu messen ist.

Jede Zeit und jede Kunst wird so Vorzüge und Schwächen besitzen, und so lange Menschen Kunstwerte schaffen, werden ihnen selber Schranken gezogen, über die sie nicht hinauskommen können, um zu einer Vollendung zu gelangen, die absolut ist.

ZUR FRIEDHOFKUNST

Über unsere verunstalteten Friedhöfe mit ihren oft so ungefügen Marmorblöcken lange zu jammern, verlohnt sich nicht, da die Sache doch beim Alten bleiben wird, solange nicht zielbewußte Aufklärung im Volke Platz greift. Segensreich hat hier schon die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst gewirkt, einerseits indem sie die Künstler zum Schaffen anregte, anderseits indem sie durch ihre Veröffentlichungen Interesse für künstlerische Grabdenkmälet weckte, besonders in geistlichen Kreisen, die in erster Linie berufen sind, hier umgestaltend einzugreifen. Ein kleiner Beitrag namentlich zur Anregung in Künstlerkreisen sei im folgenden gegeben:

1. Der schroffe Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum ist wie überall, so besonders auch an den Begräbnisstätten der Toten ausgeprägt. Bei den Heiden ist der Tod der Gang aus dem Lichte in die Finsternis, aus dem Leben der Freude und des Genusses in ein Leben der Trauer und der Trostlosigkeit. Auf ihren Grabinschriften finden wir darum Ausdrücke wie: »Des Lichtes beraubt ...« Hier in der Finsternis, hier im Dunkel liegt ...«. Durchwandern wir die ältesten Begräbnisplätze der Christen, die Katakomben: aus der schwersten Prüfungszeit stammen sie, aber da ist von Trauer, von Schwermut keine Spur. Überall aus den Inschriften tritt uns der frohe Glaube entgegen: Der Tod ist der Eingang zum Frieden, zum Lichte, zur Anschauung Gottes. »Er ruht im Frieden, im Lichte, in Gott, er wird ewig leben« u. s. w. Die verschiedenen Sinn-

bilder, die den Grabplatten eingezeichnet sind, wie Taube, Pfau, Adler, Phönix, Hirsch, Palme, Kranz usw., bringen den gleichen trostvollen Gedanken der Auferstehung, des ewigen Lebens zum Ausdruck.

Unseren modern künstlerischen Grabmälern scheint vielfach dieser belebende christliche Gedanke abzugehen oder er ist nur noch kümmerlich angedeutet. Es überwiegt da der Eindruck des Lastenden, Beschwerenden, ja des Erdrückenden. Ihr Anblick ruft vielfach den Gedanken wach: »Tod wie bist du so grausig!« Das Grab hat an und für sich schon genug dessen, was den Geist beschwert und niederdrückt. Dieser Eindruck soll durch das Grabmal nicht bestärkt, sondern im Gegenteil ausgelöst werden. Mit freudiger Hoffnung soll es den Geist erfüllen, wie es die Grabmäler der Katakomben getan haben. Dem Steine muß darum mehr christlicher Geist eingehaucht werden. Jedes Grabmal soll eine Verkörperung des göttlichen Wortes sein: »Ich bin die Auferstehung und das Leben ... Wer an mich glaubt, wird ewig leben ...

Reiche Anregung für echt christliche Grabmäler könnten sich die Künstler sicher noch immer erholen an den ältesten christlichen Grabstätten, den Katakomben. Grundsatz sollte sein: Moderne Formen, erfüllt und durchdrungen von den alten christlichen Wahrheiten!

2. Was man immer noch vergeblich suchte bei den veröffentlichten Grabmalentwürfen, das sind die schmiedeisernen Grabkreuze. Ihrer werden wir namentlich auf dem Lande nie entraten können, zumal schon wegen des geringeren Kostenpunktes. Dann werden sie das stärkste Gegengewicht bilden müssen gegen die unsere Friedhöfe überwuchernden gußeisernen Grabkreuze. Was gibt es auch Zierlicheres, dem ländlichen Charakter mehr Angepaßtes als so ein schmiedeisernes Grabkreuz? Künstlerisch schön ausgeführt ist es so recht ein unverwelklicher Blumenstrauß, aufgesteckt am Grabe unserer Lieben.



HENRI LEBASQUE (PARIS)



HANS HEIDER (MÜNCHEN) WALD
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Mögen die Künstler mit regem Wetteifer darangehen, für unsere Landfriedhöfe solche Grabkreuze zu entwerfen. Ein unbegrenzter Spielraum ist ja da der künstlerischen Phantasie geboten, ein unerschöpflicher Reichtum an Formen, von der einfachsten angefangen bis zur prunkvollsten. Anton Pichlmair

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1909

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee

Je länger man das Amt eines Referenten für Kunst und zumal für Kunstausstellungen versieht, desto mehr kommen einem die zu bewältigenden Schwierigkeiten zum Bewußtsein. Es ist fast nicht möglich, ein Gemenge von etwa 2000 Stücken so beurteilen zu können, daß in engem Zeitschriftrahmen eine auch nur einigermaßen einheitlich zusammenfassende Kennzeichnung zustande kommt. Namentlich eine Hauptaufgabe der Kunstkritik: das Eingehen auf die jedem Künstler als »Handschrift« eigene Ausdrucksweise zeigt sich um so aussichtsloser, je bunter das hier zusammengeratene Künstlervölklein ist.

Schließlich findet der Kritiker den einzigen Ausweg einerseits im Aufzählen dessen, was ihm hervorragenden Eindruck macht, anderseits in dem kunstkritisch mangelhaftesten Prinzip: der Betonung des Themas oder des Inhaltes der Werke.

Belanglos ist aber die Themawahl doch nicht. Die meisten Ausstellungsnummern sind nicht bestellte, sondern eigenwüchsige Künstlerarbeit, ein künstlerisch günstiger Fall! Es wird aber ungünstig, wenn die Künstler keine rechte Fühlung mit dem Volk und besonders mit seinen Weltanschauungsidealen haben — falls von solchen überhaupt zu sprechen ist. Eine Zerfahrenheit in der Themawahl und namentlich ein Mangel am Nationalen, Historischen und Religiösen in ihr wird die Folge.

Wie sehr dies alles von unserer Zeit gilt,



HANS HEIDER (MÜNCHEN) — IM FEBRUAR

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

zeigte wieder besonders deutlich die diesjährige »Große Berliner«. Einen Ersatz für das Vermißte bietet ein wenig das Streben nach »Heimatkunst« in dem Interesse für heimische Landschaft und etwa noch für heimisches Kostüm u. dgl.; am wenigsten aber dürfte der Versuch gelingen, speziellere nationale Ausdrucksformen festzustellen.

Die »Gruppen« und »Kollektionen« sind wieder aus zahlreichen Gegenden gekommen. Breit wie stets erscheint die »Düsseldorfer Künstlerschaft«, beschränkter der »Künstlerbund Karlsruhe«, ohne eigene Gruppierung einige Wiener u. a. Am geteiltesten sind wieder die vom Süden: in der Qualität voran die »Luitpoldgruppe«, sodann der »Künstlerbund Bayern«, zuletzt die »Münchener Künstler-Genossenschaft«.

Die »Kollektionen« bieten nicht wesentlich mehr, als wir aus früheren Berichten kennen. Aus München bringt R. Reinicke sinnig stille Plauderszenen u. dgl. Aus Karlsruhe zeigt G. Schönleber die hohe Schule der deutschen Landschaft; wir heben den Entwurf zu dem, Rothenburg o. T. darstellenden Reichstagswandbild hervor.

Die Dresdener H. Unger und O. Zwintscher setzen fort, was sie uns in den letzten Jahren gezeigt. Jener schwächt seine gut produktive und groß einfache Eigenart durch eine modern flimmerige Ausführung und wird darin einförmig und manieriert. Dieser war schon immer nahe daran, bewährt sich aber doch mehr und mehr schöpferisch. Ein deutscher Zug steckt in seiner Freude an getreuer Detailarbeit, die doch so wenig kleinlich wird, daß sie sogar häufig einer harten Zeichnung und ärmlich grauen Färbung von Körperpartien weicht. Sein »Gold und Perlmutter« ist neben seiner bekannten »Melodie« vielleicht am charakteristischsten — auch für die Verwandtschaft mit dem Vorgenannten.

Aus Niederdeutschland bekommt Königsberg seine Ehre durch L. Dettmann. Vielseitiger als andere Kollektionisten, bildet er doch eine besonders starke Eigenheit aus: biblische oder bibelähnliche Themen in niederdeutsche Idyllen od. dgl. umgewandelt. So



LEON FREDERIC (SCHERBEEK, BRÜSSEL) BEGRÄBNISGANG

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

zweimal die Heimkehr des verlorenen Sohnes; so mehrmals ein Mutterglück in einem stimmungsvoll einheitlichen Interieur, am häufigsten in dem eines Stalles; dazu manches Kircheninnere und eines mit »Abendmahlspende«, das bleibender Erinnerung wert ist.

Weniger vielseitig und mehr darstellend als phantasierend ist der gut niederdeutsche O. H. Engel. Diesmal steht im Mittelpunkte seiner Kollektion eine »Beweinung Christi«. Was der Künstler sonst aus dem friesischen Lande herausholt, bald in einer »Dorfstraße«, bald in den »Neugierigen« (die dies aber nicht gerade intensiv sind), das stellt er hier in den Dienst eines Bildes von immerhin religiösem Geist. Der üblicheren Auffassung des Vorganges mit Johannes und der Gottesmutter setzt er eine Gruppierung entgegen, in welcher an dem wagrecht ausgestreckten Leichnam Nikodemus steht, Joseph von Arimathia kniet und Maria Magdalena zu Füßen sitzt, während die zum Haupte sich beugende Frau (Mark. 15, 40. 47) Maria Joseph ist. Rotbraun und Gelb heben sich von dem Grau des Leichnams usw. sowie der schlichten Landschaft ab; das Ganze ist auch durch seine Helligkeit eigenartig.

Anders wieder malt sich Niederdeutschland in den minder markant-bestimmten, aber an Poesie der Wassermassen u. dgl. reichen Küstenbildern des früher »worpswedischen« C. Vinnen, und wieder anders in den Wald- und Heidebildern von F. Hoffmann-Fallersleben, der weniger das gegenwärtige Eigenleben, als vielmehr Träume der Vergangenheit aus dem »Kreuz von Dreizehnlinden«, aus dem besonders eindrucksvollen »Römischen Dianaaltar im Walde bei Trier« und aus anderem hervorholt.

Von zwei Berlinern entfaltet der wohl ältere, P. Meyerheim, wieder seine bekannte Anmut und Farbenweichheit, u. a. in einem »Urteil des Paris«, und K. Boese übt interessante Zeichnungskünste aus Straße und Interieur, die zum Teil, namentlich in dem Ausdrucke des Lauschens, an Gebhardt erinnern und sich in dem von mehreren Studien begleiteten Entwurf einer Sterbeszene auch zu Größerem



MICHAEL NESTEROW (KIEW) — DAS HEILIGE RUSSLAND

X. Internationale Kunstausstellung München



WILHELM RÄUBER (MÜNCHEN) MUTTER UND KIND
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

erheben. Einige Darstellungen arbeitender Schiffer u. dgl. stellt wieder F. Klein-Chevalier aus.

Zwei kleinere Kollektionen, wieder von Berlinern, führen uns in die Kunst der Interieurs, Stilleben usw. hinein. C. Bennewitz von Loefen jr. und B. Genzmer sind wohlbekannt; des letzteren niedersächsische Interieurs u. dgl. stehen den verschiedenartigen Bildern des ersteren wieder als »Heimatkunst« gegenüber. Spuren einer solchen mögen auch in sonstigen Interieurs stecken — von A. von Brandis oder von R. von Hagn, während P. E. Hildebrandt (»Nach der Taufe«), A. Mohrbutter, W. Schreuer und O. Seeck mehr auf Lichteffekte u. dgl. ausgehen. Unter den Malern von Stilleben darf wohl der Vorsitzende der Ausstellungsleitung, H. Looschen, vorangestellt und dürfen N. Grönland, Ä. Möller und K. Thoma-Höfele sonst noch genannt werden.

Als Steigerungen der Interieurwelt und als Gegensätze der Stillebenwelt können Szenen aus Arbeitsräumen und aus Unterhaltungsräumen gelten. So malt M. Stern eine »Eisengießerei«, O. Popp ein »Drama im Walzwerk«; so interessiert H. Arnold durch einen »Kriegerball in der Schwalm«, C. Ullrich durch einen »Domino«; auch F. Gehrkes »Nachklänge« mögen hier genannt sein. Außer der »Jungen Dame im Garten« von H. Vogel, der auch einen »Jungen Faun« bringt, ist »Cremorne Gardens« von J. Whistler † ein Versuch zu einer Poesie der grünen Schimmer. Eine derbere Poesiemalerei sind die »Lagunenlieder« des Wieners J. Epstein; ein gutes Stück Wirklichkeit ist C. Krohgs »Lotse«. Schließlich seien R. Richters Kinder im Spiel und im Märchenhören als Beispiele breiter Konturierung und die »Modellpause« von J. Leempoels als Probe von Lokalfarben-Arbeit erwähnt. (Schluß folgt)

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





Martin Feuerstein pinx. Verl. der Gesellsch. f. christl. Kunst, München

ZUR MALEREI DER FRÜHRENAISSANCE ALTBAYERNS

Von PHILIPP MARIA HALM

Es gehört zu den reizvollsten und dankbarsten Aufgaben des Kunsthistorikers, Stilwandlungen nachzugehen und ihre Keime und Lebensbedingungen nach Möglichkeit darzulegen. Freilich muß aber ein derartiges Beginnen eine möglichst umfassende Kenntnis der Kunstdenkmäler des Gebietes zur Voraussetzung haben, denn mit »großzügigen« Entwicklungstheorien, gewonnen aus einigen wenigen Werken, läßt sich gewöhnlich nichts erreichen. Hier ist mehr denn irgend sonstwo Kärrnerarbeit, das Schürfen nach Einzelheiten, unerläßliche Forderung.

Ich habe schon gelegentlich meiner Studien über die Holz- und Steinplastik Ober- und Niederbayerns mehrfach darauf hinweisen können, welch wesentlicher Anteil an der Entwicklung der Frührenaissance in Altbayern der »gedruckten Kunst«, wie Dürer so schlicht und doch so treffend Holzschnitt und Kupferstich benennt, zukommt. Matthäus Kreniß und Stephan Rottaler haben sich da und dort Rat und Hilfe bei den Graphikern geholt und sich unter dem Einflusse von Dürer u. a. entwickelt und ausgereift.[1])

Nicht weniger als die Plastik steht aber auch die Malerei Altbayerns zu Anfang des 16. Jahrhunderts im Abhängigkeitsverhältnis von den graphischen Künsten. Dies ist bisher unerkannt geblieben und dieser Umstand mag unsere flüchtige Skizze rechtfertigen, die keineswegs eine systematische Untersuchung des Gesamtmaterials darstellt, sondern nur eine Reihe von Beispielen, wie sie sich einem beim öfteren Verkehr mit den Denkmalen plötzlich vor Augen stellen, als Rohmaterial zu einer künftigen Verarbeitung festhalten will.

Beschränke ich mich hier nur auf das frühe 16. Jahrhundert, so will ich damit aber keineswegs sagen, daß etwa das 15. Jahrhundert sich derartiger »Eselsbrücken« nicht bedient hätte. Die Spuren von Meistern wie Martin Schongauer, Nikolaus Mair von Landshut oder der Meister E. S. lassen sich mehrfach ebenso in der Plastik wie in der Malerei nachweisen, bald in direkten Kopien einzelner Motive, bald in mehr oder weniger freien Umbildungen. Aber erst im 16. Jahrhundert häufen sich die Beispiele solch praktischer Verwendung graphischer Blätter, und man darf wohl behaupten, daß fast überall, wo es sich um Neuerungen formaler Art handelt, diese nicht so sehr auf Rechnung einer innern Entwicklung, als vielmehr auf direkte oder indirekte Einwirkung dieser fremden Faktoren zu setzen ist.

Ich greife zunächst als das drastischste und umfangreichste Beispiel einen kleinen Altar heraus, der bisher immer als eines der interessantesten Werke der Münchener Malerschule geschätzt wurde, den Altar von Unterölkofen bei Grafing (Abb. S. 66 und 67).[2])

Der Altar wurde für die dortige Schloßkapelle gefertigt, wie aus den beiden an der Predella desselben angebrachten Wappen hervorgeht. Es sind die des Hildebrand von Kitscher, der aus Sachsen stammte und sich 1513 in Bayern niederließ, und seiner Frau Barbara von Stadion. Hildebrand von Kitscher erwarb Schloß Unterölkofen im Jahre 1516 und gab den Altar umgehend in Auftrag, wie aus der Jahrzahl 1517 am Sockel der Marienfigur hervorgeht. Die Jahrzahl 1520 an der Predella, die jedenfalls auf die Malereien sich bezieht, geben zugleich die Vollendung des Werkes.

Wie bei den meisten bayerischen Altären aus den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, bewahrt auch der Altar von Unterölkofen noch durchaus die Anlage des mittelalterlichen Schrein- und Flügelaltars. Auch das geschnitzte Ornament bringt noch keine Neuerung, dagegen entfaltet sich auf der gemalten Predella schon vollkommen die neue

[1]) Halm, Stephan Rottaler 1908, S. 10 ff. Halm, Zu Wolf Huber und der Kunst des Donaustils in »Die christliche Kunst«, V (1909), S. 65.

[2]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, 2, S. 1401, Taf. 202. — B. Riehl, Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. In den Abhandlungen der K. B. Akademie der Wissenschaften, III. Kl., XXIII. Bd., II. Abt., S. 455. — R. Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising, 1905, S. 33.



ALTAR IN UNTERÖLKOFEN (OFFEN)
Text S. 65 ff.

Formenwelt in den beiden kandelaberartigen Säulchen und in den beiden Engelchen mit den schweren Blumengehängen. Fast möchte man die Predella als nicht zum Altare gehörig betrachten, wiese nicht die Einheitlichkeit der Malerei diese Vermutung ohne weiteres zurück.

Im Schrein des Altars stehen drei sehr fein bewegte und gut geschnittene Holzfiguren: in der Mitte auf einem erhöhenden Rundsockel Maria mit dem Kinde, ihr zur Seiten rechts St. Erasmus, links St. Georg. Die beiden Seitenfiguren sind im engsten Zusammenhang mit der Mittelfigur gedacht, sie drehen sich leise dieser zu und schließen sich mit ihr zu einer wohl aufgebauten Gruppe.

Bei geöffnetem Schrein, sozusagen im Feiertagsgewande, zeigen die Innenseiten der be-



ALTAR IN UNTERÖLKOFEN (GESCHLOSSEN)
(Text S. 65 ff.)

weglichen Flügel, die sonst in Altbayern in der Regel mit Reliefschnitzwerk geziert sind, uns links oben in Malerei die hl. Katharina, rechts oben St. Barbara, beide in einer Sella sitzend, links unten den hl. Onuphrius, rechts den großen Heiden St. Christophorus. Reicher noch ist der Gemäldeschmuck, wenn der Schrein geschlossen ist. Auf den beweglichen Flügeln sehen wir links oben St. Margareta thronend, im Felde darunter, an einem Tische beisammensitzend, St. Jakobus Minor und St. Philippus, rechts die hl. Anna selbdritt[1]) und darunter St. Andreas. Auf dem linken Standflügel wird oben St. Maria Ägyptiaka von einem lustigen Engelhäuflein gen Himmel getragen, und in

[1]) Hiernach sind »Die Kunstdenkmale Bayerns«, die in dem Bilde die Begegnung von Maria und Elisabeth sehen, zu berichtigen.



HANS LEONHARD SCHÄUFELEIN: HL. KATHARINA

Text S. 69

eine Systemlosigkeit bedeutet, wie sie die Gotik und Renaissance niemals kannte. Bei geöffneten Flügeln tritt sie nicht sonderlich hervor. Es korrespondieren wenigstens je die beiden oberen und die beiden unteren Felder miteinander. Sonderbarlich aber mutet schon an, daß auf diesen Flügeln je eine obere Sitzfigur mit einer stehenden Figur wechselt. Der alte Kanon ist hier wesentlich erschüttert. Stärker aber noch fallen solche Ungereimtheiten bei geschlossenem Schrein auf. Unverfroren stellt der Maler dem Sitzbild der hl. Margareta im Oberfeld des linken beweglichen Flügels die Standgruppe einer hl. Anna Selbdritt auf dem rechten Flügel gegenüber; in dem Unterfeld korrespondiert rechts ein Apostel mit zweien auf der linken Seite. Auf den Standflügeln sehen wir ähnlich schroffe Widersprüche. Dem lebendigen Getriebe der Himmelfahrt der Maria Ägyptiaka — linker Flügel — soll die stille Beschaulichkeit der sitzenden Apollonia — rechter Flügel — entsprechen, der schmerzdurchzuckten Aktfigur des hl. Sebastian im Kranze der mitleidigen Engelsknäbchen — linker Flügel — die Reiterfigur des Haudegens St. Jörg. In Wirklichkeit harmonieren in der bildmäßigen Erscheinung genau genommen, aber nur zwei Felderpaare, Maria Ägyptiaka und St. Sebastian auf dem linken Standflügel und die hl. Margareta auf dem linken Schreinflügel mit der hl. Apollonia auf dem rechten Standflügel. Im übrigen aber lösen sich die denkbar verschiedensten Auffassungen und Stimmungen ab, so daß der Altar den Anschein erweckt, als seien die Flügel aus unterschiedlichen Tafeln mehrerer Altäre zusammengesetzt. Nur das einheitliche Kolorit und das dekorative Beiwerk an Ranken und ähnlichem belehrt uns über die Ursprünglichkeit des ganzen Arrangements, die überdies noch durch die feste Fügung der Flügel absolut gesichert erscheint.

ähnlich lebhaftem Getümmel sieht man im unteren Feld Engelchen den gemarterten hl. Sebastian von den Pfeilen befreien. Der rechte Standflügel zeigt im oberen Feld St. Apollonia sitzend und in einem Buche lesend, im unteren Feld den hl. Georg mit seinem Schimmel im Kampfe über den Drachen setzend. Das Mittelstück der Predella nimmt eine figurenreiche Beweinung Christi ein.

Man muß staunen, welche stattliche Zahl von Heiligen der Maler auf dem kleinen Altar unterzubringen wußte, und mehr noch darüber, daß er, trotzdem es sich fast nur um Einzelfiguren handelte, die Klippe der Eintönigkeit und Langweile glücklich umschiffte. Man wird aber anderseits auch alsbald erkennen, daß gerade dieser Wechsel im einzelnen

Die Unstimmigkeiten beginnen sich in dem Augenblick zu klären, wo man erkennt, daß die Malereien in ihrer Formensprache nicht

das geringste mit altbayerischer Kunst zu tun haben. Bayerisch ist nur die lebhafte, wenn auch etwas schwere Färbung, die freilich zum Teil auch auf Rechnung einer späteren Übermalung zu setzen ist und der Gesichtstypus der drei Apostel mit ihren dörperhaften plumben Zügen. Man muß die Köpfe neben das schmerzverzogene Antlitz des hl. Sebastian halten, um des großen unüberbrückbaren Gegensatzes bewußt zu werden.

Der Grundcharakter des merkwürdigen Werkes ist unzweifelhaft fränkisch. Dies könnte sich schließlich durch die Annahme erklären lassen, daß der Meister etwa in Nürnberg gelernt hat; es deutet jedoch der ganze farbige Vortrag darauf hin, daß er niemals in Franken gewesen. Damit schließt sich aber auch die Vermutung aus, daß etwa ein aus dem Norden zugewanderter Meister die Malereien gefertigt haben könnte. Somit bleibt als der einzige Ausweg, daß gedruckte Kunst die Mittlerin der unbayerischen Züge in diesem bayerischen Werke ist. Von dieser wurde denn auch der ausgiebigste Gebrauch gemacht.



HANS LEONHARD SCHÄUFELEIN (?) HL. BARBARA

Text nebenan

Nehmen wir zunächst zwei Bilder des geöffneten Schreines! Zu den schönen Sitzfiguren der hl. Katharina und der hl. Barbara haben als direkte Vorlagen die beiden prächtigen Holzschnitte (Abb. S. 68 und 69) gedient, welche, da sie oftmals mit Dürers bekanntem Monogramm vorkommen, diesem fälschlich zugeschrieben wurden. Sie kommen jedoch nicht Dürer, sondern mit größter Wahrscheinlichkeit dem Hans Leonhard Schäufelein zu. (Retberg A. 39 und 40; Bartsch App. 24 und 25; Passavant 261 und 262.) Der Maler lehnte sich nicht bloß im allgemeinen Motiv an sein Vorbild an, sondern behielt auch alle Einzelheiten wie z. B. die Falten, die Locken, die Drôlerien an den Sesseln bis ins kleinste bei. Nur den Turm der hl. Barbara gab er in größeren Maßen wieder. Durch ein leichtes Neigen der Köpfe der beiden hl. Jungfrauen vermied der Künstler den allzu strengen monumentalen Charakter der graphischen Blätter und stimmte so seine Bilder mehr in das Idyllische um.

In ganz der gleichen peinlich genauen Weise fand ein Holzschnitt von Lukas Cranach Verwendung; er wurde in dem Annaselbdritt-Bilde der Außenseite des rechten Flügels kopiert (Abb. S. 70). Und nochmals stand Lukas Cranach Pate bei dem Reiter St. Jörg nur daß der Maler hier sein Vorbild weniger sklavisch abschrieb. Dem Holzschnitt (Lippmann 16, Bartsch 64, Sch. 74) gegenüber verändert er stellenweise das Kostümliche. Das Netz des Pferdes z. B. zeigt mehr quadratische als rautige Maschen. Ferner bildet er die Lage des Untiers um und endlich läßt er im Gegensatz zu dem Stich, wo der Strei-



LUCAS CRANACH D. Ä. HL. ANNA SELBDRITT
Text S. 69

ter mit scharfem Blick den Drachen im Auge behält, St. Jörg aus dem Bilde herausschauen. Es kommt durch diese kleinen Unterschiede ein etwas anderer Zug in die Darstellung; ferner auch noch dadurch, daß die allgemeinen Höhen- und Breitenverhältnisse des schmalen Raumes der Flügel halber verändert werden mußten, aber nichtsdestoweniger bleibt noch genug von dem Original erhalten, um die Abhängigkeit der Malerei von demselben erkennen zu können.

In der Mappe des altbayerischen Altarmalers lagen ferner auch Blätter Hans Baldung Griens, dessen Helldunkeltechnik es dem Kopisten ganz besonders angetan haben mußte, denn er übertreibt sie noch etwas, wie uns sein hl. Sebastian lehrt. Er nahm hier den prächtigen Holzschnitt (Bartsch 36) vom Jahre 1512 (Abb. S. 71) und variiert ihn nur um Weniges, so in der Stellung des linken Fußes, dessen Verkürzung seinem Können offenbar zu schwierig erschien; dann reduzierte er die hilfreichen Engelchen von fünf auf vier und änderte schließlich die Funktion des linken Putto. Ganz in der gleichen Weise mußte seinen Zwecken auch der Holzschnitt des gleichen Meisters mit der von Engeln in den Himmel getragenen Maria Ägyptiaka dienen (Pass. 71). Mehr als bei allen andern Bildfeldern fällt hier das Skrupellose und der geringe Geschmack des Kopisten dadurch ins Auge, daß er zwei innerlich und äußerlich so verwandte Darstellungen nicht als Gegenstücke verwertete, sondern sie übereinander auf dem nämlichen Flügel anbrachte.

Neben den Einzelblättern eines Dürer, Baldung und Cranach aber war es noch ein kaum handgroßes Büchlein, das unserem Maler in seinen Nöten helfen mußte, der Hortulus animae, in der 1518 bei Peypus in Nürnberg erschienenen Ausgabe, die Hans Springinklee, der selbst nur zu sehr im Banne der Großen stand, mit zierlichen Schildereien ausgestattet hatte. Nicht weniger als fünf der Bilder des Altars sind diesem Seelengärtlein entsprossen. Ohne wesentliche Änderungen wurden herübergenommen der Apostel Andreas (Abb. S. 73) und der hl. Christophorus (Bartsch 15 und 28). Die hl. Katharina Springinklees (Bartsch 42) (Abb. S. 72) aber wandelt er mit Hilfe einer großen Zahn- oder besser Feuerzange zur hl. Apollonia. Zu einer hl. Margareta aber muß St. Barbara (Bartsch 41) (Abb. S. 72) die Gestalt der Heiligen bieten, den Thronsessel aber entlehnt er zum Teil dem Bilde des hl. Ambrosius, zum Teil einer Anbetung des Kindes. Bei dem Apostelpaar ist dieses Mixtum compositum komplizierter, es würde zu weit führen, alle Ingredienzien aufzuführen.

Man sieht, der Maler wußte sich spielend über die mangelnde Gabe der Erfindung hinwegzusetzen. Was er machen sollte, hatten ja andere schon viel besser gelöst als er, warum sich also lange sorgen und mühen?! Wer hätte ihm in dem abgeschiedenen Schloßkirchlein seine Beutezüge nachweisen können?

Von den dreizehn Gemälden des Altars haben wir elf auf ihre eigentlichen Urheber zurückführen können. Übrig blieben nur der hl. Onnphrius und das Predellenbild der Beweinung, für die ich kein Vorbild benennen

kann. Wer aber möchte deshalb glauben, daß der Maler hier aus Eigenem geschöpft hätte?

Auch für die ornamentalen Motive der Predella fehlen direkte Belege. Sie sind aber selbstredend auch unter dem Einflusse der Buchkunst entstanden, aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um eine Mischung aus Nürnberger und Kölner Drucken.

Die Malereien sind keineswegs fein, sondern im Gegenteil von ziemlich handwerklicher Derbheit. Nichtsdestoweniger übt der Altar in seiner Gesamtheit eine ansprechende Wirkung aus. Leider fehlt uns der Name des Meisters. Aus örtlichen Gründen möchte ich nicht wie bisher München, sondern Rosenheim als Sitz desselben annehmen, da wir unweit dieser Stadt noch Resten eines Altarwerks der gleichen Hand begegnen. Es sind das zwei Altarflügel in Roßholzen, die uns die hl. Matthäus und Johannes Evangelista in ganzen Figuren darstellen.[1] Die Gesichtszüge der beiden Heiligen decken sich ganz und gar mit den derben, knorrigen Köpfen der drei Apostel auf dem Altar in Unterölkofen, von dem auch die gemalten Zweige herübergenommen sind. Auch bei den beiden Roßholzener Heiligen halte ich die Benützung eines graphischen Vorbildes für absolut sicher, wenn ich auch nicht in der Lage bin, ein solches direkt zu bezeichnen.

Der Altar in Unterölkofen steht in Altbayern hinsichtlich Heranziehung fremder Elemente keineswegs vereinzelt da, wenn auch kein zweites Werk eine Fundgrube von solchem Reichtum darstellt. Merkwürdig muß erscheinen, daß der Maler nicht ein einziges Blatt von Dürer verarbeitete. Das schien ihm doch zu gewagt. Andere Meister aber entblödeten sich nicht, auch ihn sich nutzbar zu machen. So erkennt man auf einem kleinen Flügelaltärchen von etwa 1520—1525 in Johannishögl bei Berchtesgaden[2], das übrigens bereits in ausgesprochenen Renaissanceformen aufgebaut ist, in den beiden Apostelfürsten der Flügel deutlich die Entlehnung von Dürers Schweißtuch von 1510 (Bartsch 32), das in Altbayern mehrfach in Schnitz- und Malwerk wiederholt wurde. Handelt es sich hier um eine künstlerisch wenig bedeutende Arbeit, so treffen wir in St. Zeno bei Reichenhall ein Werk, das dem Besten seiner Zeit in Oberbayern zuzurechnen ist. Es sind das zwei große Tafelgemälde, welche laut Inschrift Herzog Wilhelm von Bayern im Jahre 1516 gestiftet hat. Das eine der Bilder, die Himmel-



HANS BALDUNG GRIEN HL. SEBASTIAN

fahrt und Krönung Mariä, lehnt sich aufs engste an Albrecht Dürers Blatt aus dem Marienleben von 1510 (Bartsch 94) an. Man merkt aber deutlich, wie wenig der Kopist die formalen Reize des Holzschnittes verstanden hat. All die linearen Feinheiten in der Komposition und vor allem in dem Spiel von Licht und Schatten in den faltigen Gewändern ist untergegangen in der rückständigen künstlerischen Anschauung des Kopisten, die sich besonders in der Vorliebe für schwer fallende, goldgesäumte Brokatmäntel und plumpe Nimben ausspricht. In dem zweiten Bilde, dem Tod Mariä, erkennt man wohl gleichfalls noch das Dürersche Vorbild (Bartsch 93), doch entzog sich ihm der Maler hier wesentlich mehr und selbstredend, wie das Zerrissene der Komposition allein schon genügend besagt, nicht zu seinem Vorteil.

Wie ein anderer dagegen auf Dürers großzügige Weise einzugehen verstand, lehrt ein Glasgemälde in der St. Annakirche in Neuötting, das einem Zyklus angehört, den etwa um das Jahr 1515 der kunsteifrige Degenhart Päffinger, innerster Kammerer Kurfürst Friedrichs

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, 2 S 1658 und Taf. 223.

[2]) Abb. bei R. Hoffmann a. a. O. S. 37; daselbst Ab[illegible].

[3]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I 3, S. 2904 und Taf. 282.



HANS SPRINGINKLEE HL. BARBARA
Text S. 70

des Weisen von Sachsen fertigen ließ (Abb. S. 75). Es stellt die Auferweckung des Lazarus dar.[1]) Die edle Christusfigur entlehnt der Maler dem Abschied Christi von seiner Mutter aus dem Marienleben (Bartsch 92, Abb. S. 74), die Gruppe des Lazarus mit den Frauen aber fügt er, wie ich annehme, selbständig hinzu und rundet die Szene mit Hilfe des groß gesehenen landschaftlichen Hintergrundes zu einer gut geschlossenen Bildwirkung ab, die durch die leuchtenden Farben noch besonders an Reiz gewinnt.

Auch zu Buchillustrationen wurden sicherlich Dürers graphische Blätter mehrfach verwertet, wenn schon ich bis jetzt nur eine derartige Nachbildung nachzuweisen vermag. So ziert den Titel des »Wallfahrtsbüchlein Der hochwirdigen vnd weit berümten Stifft Alten Öting löblich herkommen« von Johannes Aventinus, gedruckt 1519 in Ingolstadt, eine Madonna auf dem Halbmond, die sehr gut von Dürers Stich vor dem Jahre 1495 (Bartsch 30) in Holzschnitt übersetzt worden ist (Abb. S. 76).

Schließlich sei auch noch an ein Goldschmiedewerk erinnert, dessen Abhängigkeit von Dürer schon früher erkannt wurde.[2]) Als Rückwand eines rahmenartigen Reliquiars im Klosterschatz zu Andechs dient eine vergoldete Kupferplatte mit einer Gravierung der thronenden Maria mit der Inschrift: DAS HELDVM HAD LASEN FASEN DIE ERWERG BRVODER SCHAFD DER MÖCZGER 1501 ZVO MYNICHEN. Die Madonna ist vollständig getreu dem Stiche »Die hl. Familie mit der Heuschrecke« von ca. 1495 (Bartsch 44) entnommen. Da es sich um die Stiftung einer Münchener Bruderschaft handelt, haben wir in dem Reliquiar jedenfalls auch eine Münchener Arbeit vor uns und als Schöpfer dieser kommt in erster Linie der archivalisch nachweisbare Münchener Goldschmied Martin Zasinger in Betracht, der wohl identisch mit dem bekannten Stecher M. Z. ist.

Wie schon eingangs betont, will diese Zusammenstellung das Material keineswegs erschöpfen, sondern nur einstweilen das festhalten, was der günstige Zufall geboten.

Seltsam mutet es an, daß die fränkische Schule weitaus den meisten Anklang bei diesen Handwerksmeistern gefunden hat, daß dagegen von den zahlreichen Blättchen Altdorfers sich in den Malwerken nicht ein einziges nachweisen läßt, obwohl doch in dem Altmühldorfer Altar von 1511 und in den Altöttinger Mirakelbildern[3]) ein unzweifelhafter

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, 3 S. 2579 und Taf. 274.

[2]) Walhalla I (1905), S. 14 und 127.

[3]) S. Halm, Zu Wolf Huber und der Kunst des Donaustils in »Die christliche Kunst V (1909), S. 83.



HANS SPRINGINKLEE HL. KATHARINA
Text S. 70

Zusammenhang mit der Regensburger Gruppe gegeben erscheint. Auch südländische Motive sind den altbayerischen Meistern vollständig fremd geblieben. Wenn Stephan Rottaler einmal eine oberitalienische Buchillustration in Plastik übersetzt,[1]) so ist das für dieses Gebiet eine ganz vereinzelte Ausnahme, der die Malerei kein Beispiel gegenüberzustellen vermag. Man darf auch, ohne daß das Material schon vollkommen untersucht worden wäre, schon heute die Behauptung aussprechen, daß wie die Plastik, so auch die heimische ober- und niederbayerische Malerei von direkten italienischen Einflüssen völlig unberührt geblieben ist. Auch die höfisch-italienische Richtung in Landshut drang über die Mauern der herzoglichen Bauten nicht hinaus. Sie blieb den deutschen Meistern innerlich fremd. Freudig griffen diese aber die Kunst Dürers und seiner Nachfolge auf, in der sie nichts anders als eine Steigerung längst gepflogener eigener Kunstanschauung erblickten.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1909

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee

(Schluß)

Was man etwa häusliche Genrepoesie nennen könnte, führt uns zu R. Eichstaedt, dessen Innigkeit in ein paar bescheidenen und mehr illustrativen Szenen nur wenig hervortritt. Wie diese, so erinnern auch die verschiedenen Bilder von Kindern in Blumengehegen, die H. Seeger malt, oberflächlich an »Gartenlaube«; lassen aber mit steigender Achtung zu ihnen zurückkehren; und eines der besten Porträts stammt von ihm.

A. Schwarzschilds Märchenprinzessin ist feiner angelegt, als durchgeführt. Mutter und Kind sind vorgeführt von A. Zick und von F. A. Pfuhle. Das Bild »In der Hoffnung« von M. Fabian, wird dem Thema in geistigerer Weise gerecht, als sonst; auch seine »Stumme Unterhaltung« sieht man gern. »Schwere Stunden« von C. Mücke zeigen eine Mutter an der Wiege.

Von zwei Triptychen führt das M. Gaissers zu einem »Altfrauenhaus in Brügge« und das J. Mühlenbruchs, das viel Absicht zeigt, zu »Tacitus bei den Germanen«. Damit nähern wir uns der Historie. Josse Goossens ist in den oblongen Klecksen seines Bildchens »Die kleine Holländerin. Maskerade



HANS SPRINGINKLEE HL. ANDREAS
Text S. 70. Vgl. Abb. S. 67

ersichtlich nicht so er selbst, wie als ganz eigentlicher Historienmaler oder vielleicht auch nur Historienillustrator in seiner umfangreichen Darstellung: »Einführung der Büttenpapierfabrikation« usw. Ihm ist am nächsten O. Marcus anzureihen, der mit einem Zusatz von gutem Humor drei Quedlinburger Bürgermeister dahinreiten und Otto den Großen sein Töchterchen als Äbtissin von Quedlinburg einsetzen läßt. Bei A. Egger-Lienz bleibt trotz manches Verwunderlichen genug Größe nicht nur der Fläche, sondern auch des Ausdrucks übrig, während neben A. Hoffmanns »Kampf um die Fahne« wieder einige preußische Militärhistorien über künstliche Mache nicht recht hinauskommen.

Den Bildern, die mehr die Wirklichkeit darstellen, treten die mehr schöpferischen Phantasiekompositionen zur Seite. Etwa beiden Richtungen gehört die von dem Wiener L. B. Eichhorn gemalte Gruppe »Die Gedrückten« an. Phantasien vom irdischen Schicksal entfalten sich in H. Wilkes »Wanderungen des Menschen« und in den blau, blond und schwarz schimmernden »Parzen« von A. Rothaug, den wir auch unter den Illustratoren durch Zeichnungen, wie »Beim Buchenfräulein« und



[1]) Halm, Stephan Rottaler 1908. Abb. S. 35.

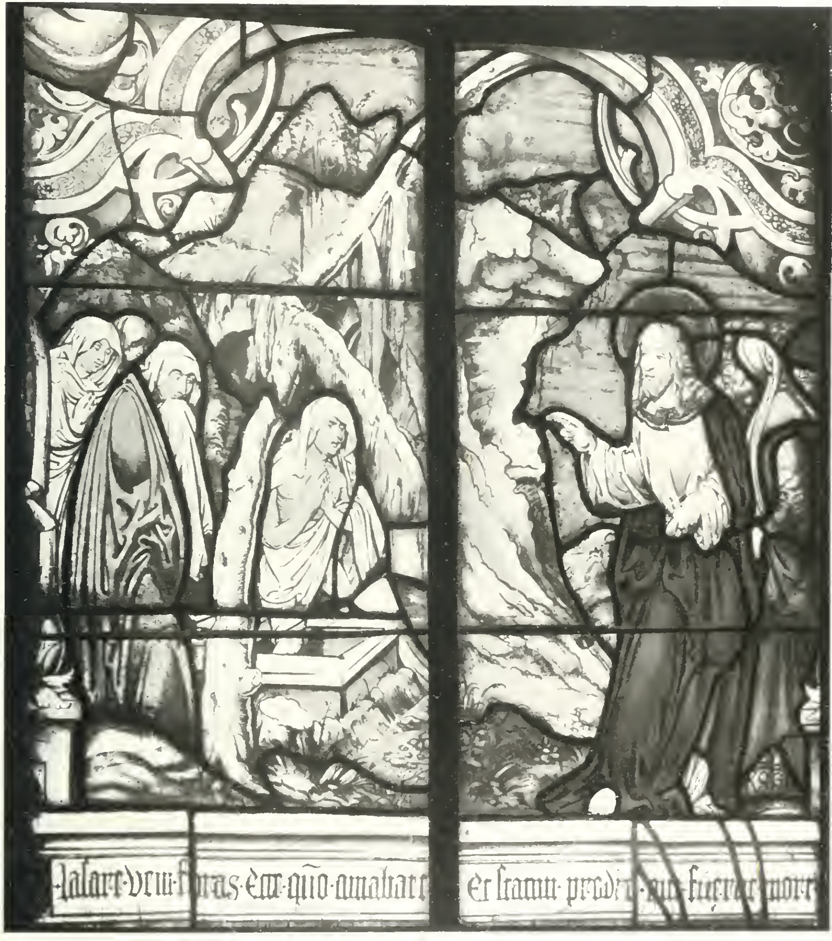


ALBRECHT DÜRER DER ABSCHIED CHRISTI VON SEINER MUTTER

Text S. 72

»Erlöst« wiederfinden. H. Halliday phantasiert und charakterisiert einige Musen. C. Mickelaits »Der Gespensterwald« kann als ein eigenartiger Spaß hier angereiht werden. H. Kobersteins »Waldmärchen« und die »Engelwiese« von C. Bantzer (der auch sonstige Landschaften bringt) erfüllen Natürliches mit außernatürlichen Motiven, während ein sehr natürliches Sagenthema, das vom Narziß, auf eine jetzt häufig begegnende Weise in den modernen und mondänen Alltag übergeführt ist durch den »Weiblichen Narziß« der L. von Flesch-Brunningen. Der jetzt vielgenannte Londoner A. E. John ist in »Nirwana« und »Kindheit des Pyramus« etwas forciert und seine »Seraphitra« könnte auch das Märlein von der dummen Gans genannt werden.

Im übrigen bewährt sich wieder die Wechselwirkung zwischen dem Interesse für schöpferische und dem für religiöse Kunst. Unter drei Bildern von G. Max nähert sich der von



AUFERWECKUNG DES LAZARUS GLASGEMÄLDE IN NEUÖTTING
Text S. 7[illegible] S. 74

Sehnsucht sprechende »Friede« einer Madonna. Als eine solche ist eines der beiden Bilder (neben »Siesta«) von S. Lucius bezeichnet; es zeigt in großem Umfang neben einer mehr weltlichen Madonnenfigur das ernster gehaltene Kind und an den Seiten zwei Männer sowie einen Knaben mit einem Kaninchen. Der schon mehrmals charakterisierte F. Stahl bringt venetianische Szenen und eine Art von Heiligen-Konversationsbildern, die er »Präludium« u. dgl. nennt.

Ihm nahe steht F. Stassen, der außer Zeichnungen usw. einen an eng zusammengedrängter Farbenpracht reichen »St. Georg im Rosenhag« bringt. Manch andere religiöse Bilder waren uns bereits untergekommen; so E. Hildebrands »Kreuzigung Christi« und O. Schindlers »Verspottung«. H. Clementz setzt sein vorjähriges Hervortreten nur durch einen Ölberg-Christuskopf fort. B. Knüpfers »Heiliges Idyll« ist eine der Annäherungen an ein Madonnenbild. A. Ber



TITELHOLZSCHNITT EINES ALTÖTTINGER WALLFAHRTSBÜCHLEINS
Text S. 72, vgl. Abb. S. 77

trand malt unter dem Titel »Die Schwestern« eine Szene am Sarg einer Nonne; man kehrt immer wieder gerne zu diesem koloristischen und luministischen Ausdruck von Innigkeit zurück.

Das Bedeutendste an religiöser Kunst, speziell an Versinnlichung des Übernatürlichen, gibt wieder F. Graf Harrach, und zwar durch ein Seitenstück zu seinem »Nicodemus« vom Vorjahre. Sein »Christus und die Samariterin« setzt die beiden, eben von überirdischem Inhalt erfüllten Figuren in eine weite und wüste Steinlandschaft hinein. Daß dem Christuskopfe noch etwas zur Vollkommenheit fehlt, liegt wohl nicht am Künstler allein.

Auch diesmal reihen wir an die religiösen Bilder Darstellungen von und aus Kirchengebäuden u. dgl. an. Ein »Begräbnis« in trüber Landschaft bringt J. von Kreyfelt, je einen »Kirchgang« B. Clauß (unter herbstroten Bäumen) und C. Herrmann (an einem Mauer-Eingang). Kirchliche Interieurs kommen aus dem Friesischen von H. P. Feddersen, aus dem böhmischen Zisterzienserkloster Ossegg von E. Koerner. Wie dieser, so weiß auch G. Schöbel den Prunk der Barocke zu schildern; und H. Tomecs »Gloria« klingt, als könnten seine Farben jubeln. Neben E. Hausmann, der uns in das Innere von St. Zeno in Verona führt, führen uns andere zu Außenansichten landschaftlicher Art. Mit einem besonderen Geschick einheitlicher Massenwirkung leitet uns O. Günther-Naumburg in die Umgebung des Domes zu Limburg a. L.; an Bergkapellen u. dgl. ist kein Mangel; und den historischen Reiz eines gotischen Kirchenwinkels malt M. Gaisser mit seinem »St. Jacques in Brüssel«, den eines Barockportales A. Kühles unter dem Namen »Aus fürstbischöflicher Zeit« — beide an das erinnernd, was schon aus München über sie gesagt worden ist (»D. Chr. Kunst« V/11, S. 336).

Gleichwie die vielbeliebten Interieurausstellungen so gut wie nichts von religiösem Interesse im Hause bringen, so tun es auch die Interieurmalereien fast gar nicht; und wenn, dann ist es eine Farben- und Lichtstudie, wie P. E. Hildebrandts »Beim Bibellesen«. Bleibt eine »Abendandacht« od. dgl. des schonerwähnten R. Reinicke.

Am schwersten kommen wir durch das Dickicht der beliebtesten Bildergattung, der Landschaft, hindurch. Der unerwartete Tod des Berliners W. Hamacher veranlaßt uns, ihn an die Spitze unserer Besprechung zu stellen. Seine künstlerische Behandlung der Wasserkante ist allgemein anerkannt; mehrfache Bilder von südlicher und nördlicher See sind über die Ausstellung verstreut; und einer der vier Ehrenpreise ist auf ihn entfallen.

Der Wasserkante huldigen zahlreiche Maler. K. Leipold setzt seine schlicht strenge, gut einheitliche Weise fort. Eine kräftige Einheitlichkeit der Farbenstimmung entfaltet mehr und mehr K. Wendel, mit leuchtendem Braun in Grün (»Das Waldtal«) od. dgl. (»Weihnachten am Haff«). An L. Sandrocks beliebte Küstenbilder schließen sich manche andere an; unter den Landschaften C. Conders (London) sei der »Strand in Cornwall« hervorgehoben.

Das Flußbild ist wenigstens in dieser Ausstellung seltener, als bei dem Reichtum der deutschen Landschaft an Flüssen erwartet werden könnte. Ein Wiener, R. Quittner, gibt mit seinem »Am Ufer des Flusses« (und mit seinen »Fallenden Blättern«) wieder eine gute Einheitlichkeit und Farbenstimmung. Ein Lon-

doner, dem daheim noch keine akademischen Ehren blühen, J. Austen Brown, hatte sich im Mai 1909 durch eine Kollektion im Salon Schulte guteingeführt. Ländliche Genreszenen u. dgl. samt geringeren Porträts ließen ihn auf sympathische Weise aus der Gilde der Maler des Flockigen und Fleckigen, des Welligen und Wolkigen hervorragen; es klebt bei ihm nichts, alles ist angenehm locker. So war damals sein »Auf der Flußwiese«, und so war jetzt, gleichsam als ein hohes Lied der grauen Farbe, seine »Feldarbeit am Flusse«. Unter den Reichsdeutschen kommen hier am ehesten in Betracht H. Liesegang (besonders »Niederrheinisches Altwasser. Herbstmorgen«) und mit einigem Abstand M. Clarenbach (»Altwasser« u. dgl.).

Eine Benützung von Wassermotiven zu licht- und farbenreichen Aktkompositionen gibt der Pariser G. La Touche in seinem großen Bilde »Der Sommer« (dem sich ein farbenglühendes »Spanisches Fest« anreiht). Als eine ähnlich weiche Phantasie von Gelb und Grün sei gleich hier M. Pietschmanns »Adam und Eva« erwähnt. — J. J. Shannons Akte im Wasser, wie z. B. »Die blaue Bucht«, kennen wir bereits. Eine gut poetische Porträtphantasie von ihm, »Das silberne Schiff«, sei ebenfalls erwähnt.

Die deutschen Burgen, zumal die Bergburgen, locken unsere Maler weit mehr. Darin liegt auch eine der Größen des immer wieder gerne gesehenen E. Bracht (»Niederburg zu Manderscheid«, »Der Otzberg im Odenwald«), sowie des an Eigenart anscheinend stetig wachsenden C. Langhammer: neben seiner »Wasserburg« heben sich seine »Morgensonne« und seine ganz besonders schöpferische Landschaft »Pastorale« über das Niveau der Ausschnitte aus der Wirklichkeit empor, und seine »Elbniederungen« führen auch zum Flußbilde zurück. Eine Burg Fürstenstein bringt M. Genutat, eine »Burg im Morgennebel« E. Liebermann.

Dieser geleitet uns mit seiner »Alten Stadt an der Donau« zu den sehr zahlreichen Stadtbildern. Was darin C. Palmié durch seine Münchener Rathausbeleuchtungen leistet, ist bekannt. Manch anderes führt zugleich zum Flußbilde zurück. So huldigen den schönen Stadtbildern Amsterdams H. Herrmann und H. Hermanns. Im übrigen locken besonders Berlins Großstadtbilder. Neben den dafür gut bekannten Malern H. Hartig und P. Hoeniger treten jetzt im Graphischen H. Dahmen und J. A. Barth hervor. Weiter nennen wir bei dieser Gruppe M. F. Koch,



MARIA AUF DEM HALBMOND. VON ALBRECHT DÜRER
Text S. 72

A. Liedtke, G. Mair, H. Harder, A. Paul, M. Monnickendam. Gute Dorfbilder zeigen uns der altbewährte Th. Hagen, P. Müller-Kämpf, M. Uth.

Kehren wir endlich wieder zur Landschaft engsten Sinnes zurück, so schwindet jede Hoffnung auf eine klare Übersicht.

Mit Recht hat F. Türcke (Charlottenburg) einen Ehrenpreis bekommen. Wenn auch seine schlicht-strenge Art nahe an eine Forcierung des ganz Simplen heranreicht, so ist doch neben einem »Abend in Holstein« sein »In der Rhön« mit dem das Land weithin beherrschenden Kreuz ein denkwürdiges Werk. Die Eifel wird wieder durch die bekannten Namen eines K. Lessing und F. v. Wille vertreten, zu denen noch mit einer Burgruine C. Grünert kommt. E. Nikutowski erfreut immer wieder, diesmal durch »Dausenau an der Lahn«. Eine sympathische Freude an heller Weite lebt in E. Baschnys »Aussicht. Nordmähren«.

Hoher ins Alpine hinauf lenken uns neben dem alten G. Eilers noch sein weicherer Genosse F. Lechner, sowie H. Petersen mit einem schneeigen »Gebirgssee« und R. Sieck.

Nähert sich dieser immerhin dem Illustrativen, so ist doch seine Kunst sinnig in der besten Bedeutung des Wortes. Ebenso wie er gehört dem Künstlerbund Bayern auch A. Lüdecke an, dessen weichgefleckte Art uns von Frühnebel und Abendstimmung erzählt.

Zu dem, was wir aus niederdeutschen Landen bereits markiert haben, gibt es noch manche Nachlese, wie etwa H. Busses »Holsteinische Landschaft«. C. Fehr malt »Aus deutscher Nordmark« und erinnert damit an H. von Volkmann, dessen Landschaftsformengebung bei manchen als spezifisch deutsch gilt. Jedenfalls erfreut der schlichte grüne Waldrand seiner »Deutschen Waldlandschaft« sowie eine leidlich hübsche Art seiner »Kirschblüte« und seiner »Gänseweide«.

Eines Verstorbenen ist auch hier zu gedenken, M. Hoenows, dessen »Waldteich« durch einen besonderen Reichtum von Grün erfreut. F. Baers kräftige Eigenart ist bekannt. Neben seinem »Herbstabend im Eichenwalde« kommen Huldigungen an den Herbst von dem Amsterdamer A. M. Gorter, dessen in jedem Sinne großer »Oktober« von bester alter Schule ist; weiterhin von P. P. Müller, dessen »Herbstes Anfang« den Blick auf ein Kirchlein zeigt, und von dem auch eine »Dämmerung« zu nennen ist; sodann von H. Ranzoni und von dem Norweger O. Sinding. Seine in lebhaftem Gelb auf Blau strahlende »Herbstsonne«, sein fahlgelbes »Tauwetter« und sein bläulicher »Steigender Nebel« behandeln Themen, die stets wieder locken; so in H. Osthoffs »Tauwetter«, dem noch ein Altberliner »Tauschnee« von Hanna Mehls angereiht sei. Bilder vom Winter bieten uns H. Köcke und C. Küstner.

Eine Mondnacht ist immer wieder Malers Freude, zumal bei Düsseldorfern, wie z. B. W. Fritzel und F. Westendorp, aber auch bei Wienern, wie dem durch etwas derbe Flächen wirkenden E. Ameseder und bei E. Kasparides. Eine »Morgendämmerung an der Lahn« von O. Ackermann und ein »Dämmernder Herbsttag« von H. Licht machen sich gut bemerkbar. Die letzten Streifen des Sonnenlichtes beleben eines der namentlich durch einheitliches Kolorit hervorragendsten Bilder dieser Ausstellung: »Ilsenburg i. Harz« von H. Krause, dessen »Im Eichenhain« eine sympathische Darstellung weidender Pferde ist. Eine »Gewittersonne« im Walde malt E. Doepler d. J., ein »Drohendes Wetter« P. von Ravenstein.

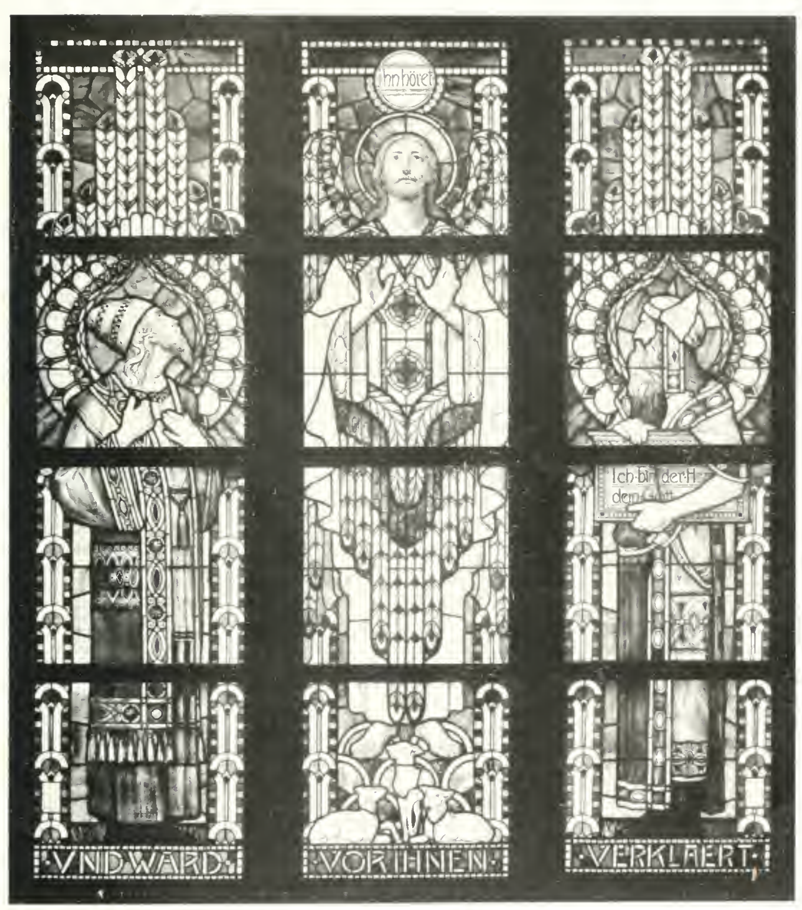
Nennen wir noch eine »Felsschlucht« von F. Possart und das Aquarell »Der Malerwinkel in Rattenberg« von A. Schlabitz, so haben wir unsere Auswahl aus Landschaftlichem nahezu erschöpft. Nur zwei Gemälde interessieren noch, die sich eigens dem die Landschaft fassenden Menschen widmen: der »Blick ins Unendliche« von H. Hammer (»Luitpold-Gruppe«), darstellend eine über den nebeligen Strand blickende verhüllte Frau, und F. Brunner »Der Wanderer« — eine fast schon in der Ferne verschwindende Gestalt, die auf weiter Fläche zwischen dem trüben Grün des Bodens und den fahl-bläulichen Wolken dahinschreitet.

In ganz anderer Weise ist »Der Wanderer« aufgefaßt als Gast eines ländlichen Wirtshauses in der Radierung von E. Horst. Mit ihr betreten wir die drei kleinen graphischen Säle, nämlich »Schwarz-Weiß«. Diese Kunstgattung ist diesmal weniger umfangreich, als in manchem Vorjahr, doch immer noch so ausgedehnt, daß wir uns mit einigen Aufzählungen begnügen müssen.

In der einfachen Radierung darf wieder H. Meyer voranstehen (»Im märkischen Sande«). Angesehene Namen schließen sich ihm an: F. Krostewitz, dessen »Haus am Scheidewege« nach A. Mauve sich eines besonderen Erfolges erfreut; O. Protzen (»Der Friesenhof« und das besonders feintonige »Havelsee«); H. am Ende mit seinem Großblatt »Tief im Moor«. Eine Technik großer Striche bringt Th. Sander (»Schäferin«), der Zornschen Technik langer abgeänderter Striche bedient sich O. Goetze, und innig weich arbeitet P. Herrmann. Die »Heiße Nacht« von W. Kühne läßt gut die Stimmung der Hitze fühlen. Ein halb Dutzend Köpfe bringt E. Wolfsfeld. Sonstige bemerkenswerte Radierungen stammen von L. Schaefer, B. Schumacher, H. Struck, W. Zeising und J. Uhl (satirischen Inhaltes).

Mit trockener Nadel stellt F. Gold zwei Schloßhöfe dar. Die Algraphie vertritt C. E. Rosenstand. Charakteristische Figuren hat J. Gentz »nach der Natur auf Aluminium gezeichnet«, mit gut lichtreicher Schattengebung. Der Schabkunst haben sich A. Danenwald durch ein Originalblatt und F. A. Börner durch Blätter nach Schwind und nach A. Kampf gewidmet.

Bei den farbigen Radierungen ist der Druck von einer einzigen Platte die Regel. Als Dreiplattendruck werden die hervorragend anmutigen Exlibris von H. Bastanier bezeichnet. Im übrigen geht es von der leisen Tönung, die E. Liebermann einem Städtchen und einem Weiler gibt, zu lebhafteren Färbungen bei A. Liebmann, bei C. Kayser-Eichberg (dessen Landschaftsstimmungen



HERMANN KRAHFORST (AACHEN) GLASFENSTER [illegible]RKLARUNG CHRISTI

[illegible]stellung f[illegible] christl[illegible] Kun[illegible], Düsseldorf 1909

Ausgeführt von W. Derix, Päpstl. Hofglasmalerei G[illegible]k und Kevelaer

mehr illustrativ gedacht sind) und bei anderen. — Kupferstich scheint O. Reims sympathisches »Amor und Psyche« zu sein.

Die Lithographie erscheint spärlich, doch bei O. Schindler und F. Stassen gehaltvoll. Auch der Holzschnitt greift diesmal nicht weit. Unter den reproduzierenden Holzschneidern verdient M. Hönemann den ihm zugekommenen Ehrenpreis. Farbige Holzschnitte stammen von R. Hoberg und von W. Buhe.

Farbige Zeichnungen sind in ziemlicher Menge da; auch die Gouachen von A. Hillermann mögen hier erwähnt sein. Das Hauptinteresse für die Zeichnung entfaltet sich jedoch in einem dem »Verband der Illustratoren« eingeräumten größeren Saal.

Von dem ausgedehnten Illustrationswesen religiöser Buch- und Zeitschrift-Literatur erfahren wir gar nichts. Wir bemerken ein paar Anklänge an dieses Gebiet, wie die eigenartige Federzeichnung »Sabbat« von

E. M. Lilien und einiges Kirchen- und Klostergenre von H. Hartig und O. Günther-Naumburg, einen Farbholzschnitt »Nonnen« von F. R. Blau.

Unter den sonstigen Federzeichnungen seien die eigenartig gestrichelten von J. Hammer und eine getönte »Jagdeinladungskarte« von F. Christophe erwähnt. Farbige Zeichnungen aus dem Walde bringt J. Holtz; einen aquarellierten Märchenfries in Skizze O. Kubel. An Exlibris ist auch hier kein Mangel. Die künstlerisch strebenden Kalender mehren sich; erwähnt seien A. Lehmann-Ajax und mit Burgenzeichnungen zum Thüringer Kalender E. Liebermann.

Noch eine besondere Kollektion der Ausstellung ist ihre »Bildnisgalerie«, deren Gemälde ausschließlich Künstler darstellen, gemalt von sehr verschiedenen, namentlich älteren Malern, einschließlich zahlreicher Selbstporträts (A. Graff u. a.).

Manches ist allbekannt, manches nicht frei von Trockenheit und Einförmigkeit, das meiste schon deshalb wertvoll, weil auf intim Persönlichem beruhend. Der Historiker christlicher Kunst begrüßt mit besonderem Interesse die Züge von Cornelius, Overbeck, Plockhorst, Gebhardt. Der Kunsthistoriker überhaupt interessiert sich vielleicht noch eigens für wechselseitiges Porträtieren: F. von Harrach malt den L. Passini, und dieser jenen. Auch Gruppenbilder fehlen nicht; so P. Janssens »Direktor Prof. Dr. Korber«, das freilich der neulich als etwas absichtsvoll erwähnten Gruppe von Herkomer nähersteht, als der als natürlicher gerühmten von Ancher. Unter den weniger bekannten Malern fällt J. Roeting auf (C. F. Lessing, W. von Schadow); unter den bekannteren M. Koner (E. Bracht); durch Lichteffekte F. Röbbecke (Widemann und er selbst).

Mit Befriedigung begrüßen wir hier zwei Berliner Stützen der Jahresausstellungen: G. L. Meyn (Knille) und R. Schulte im Hofe (Selbstbildnis). Beide erfreuen auch durch sonstige Porträts. Von dem ersteren finden wir außerhalb der Bildnisgalerie ein vorzügliches Künstlerbildnis (Prof. J. Ehrentraut). Von dem letzteren reizt besonders ein immaterieller Zug seiner Porträts; und auch das weiche Sonnenlicht seines Gemäldes »Am Fenster« erscheint als ein Stück Vergeistigung des Physischen.

Undankbarer ist ein Überblick über die sonstigen Bildnisse. Von dem vielgerühmten Londoner J. S. Sargent bekommt man doch bald genug, trotz des interessanten Arrangements seines großen Gruppenporträts »The Misses Hunter«. Auch mehrere vielgerühmte Wiener Porträtisten können uns zu einer zusammenfassenden Aufmerksamkeit, aber — etwa J. Q. Adams ausgenommen — zu keinem Verweilen im einzelnen reizen. O. Heichert erweckt wieder einen guten Eindruck. Im übrigen seien noch hervorgehoben: A. Fuks, H. H. Günter, K. Meyer, S. Reicke, F. Triebsch, B. Zickendraht.

Fast wird in der Plastik die Ausbeute an Porträts erfreulicher. Auch hier sind einige Künstler Bildnisobjekt geworden, so A. Achenbach (von Clemens Buscher), Oberländer (von C. A. Bermann), Siemering (von E. Gomansky).

Unter den sonstigen Bildnisplastikern tut sich G. Janensch hervor; außerdem ist sein Marmorstück »Des Mädchens Klage« eines der besten plastischen Ausdruckswerke. Kräftig durchgearbeitet ist R. Boeltzigs Porträtbüste eines Schriftstellers, feinsinnig zart (aber für graumelierten Stein unpassend) das Relief des Sohnes von diesem, das B. Wendel gemacht hat. Künstlernamen, die uns hier sonst noch auffallen, sind gute Bekannte: E. Beyrer, F. Cauer, C. von Uechtritz (†, Reiterstatuette Friedrichs II.). Als neu fallen uns der Haager A. de Stuers und der Meissener Th. Eicher auf, der eine Porzellanstatuette bringt.

In zwei Kollektionen von Jüngstverstorbenen stehen Porträts und andere Plastikwerke beisammen. Weder M. Klein noch gar F. Lepke war ein Vorwärtsstürmer. Doch ersterer besaß einen lebhaften Zug in seinen Porträtbüsten wie auch in sonstigen Plastiken (»Hagar und Ismael«, »Der Anachoret«, »Grabmal« usw.), verstand auch gut die Wirkung eines tonigen Marmors. Von letzterem mögen ein »Sintflutbrunnen«, eine als »Böses Gewissen« bezeichnete Gruppe von Furien in einem Gestein und eine »Eva mit der Schlange« genannt sein.

Von W. Lehmbruck ist neben Porträtbüsten auch ein Werk da: »In Gedanken. Mutter und Kind.« Von dem bewährten E. Seger fallen neben dem Doppelbildnis von Mutter und Kind und der bekannten »Verwundeten Amazone« seine aus Goldbronze und Elfenbein gebildeten markanten »Geschöpfe des Prometheus« auf. Gut sind ferner vertreten F. Dorrenbach, J. Faßnacht, W. Fritsch, A. Lewin-Funcke, H. Müller, M. Neumark, E. Renker, V. Winkler, Pohlmann.

An religiöser Plastik ist nur von Bedeutung A. Hußmanns betender Ritter, betitelt »Ave Maria«. Sonst kommen nur noch ein typisches,

leidlich gut zusammengefügtes »Grabdenkmal am Kreuz« von H. Dammann, eine in bräunlichem Marmor ausgeführte »Eva« von E. Zimmermann und eine gute Darstellung des Dresdeners H. Hartmann-Mc. Lean »Adam, zum Leben erwachend«.

Einen hervorragenden Platz nimmt ein Monumentalbrunnen von A. Lange ein: »Quelle der Kraft«. Akt-Virtuositäten, wie die von dieser Ringergruppe, kehren natürlich immer wieder, etwa einschließlich des »Birschgängers« von W. Menzner. Ebenso architektonische Plastiken, bei denen der Plastiker architektonisch versagt, wie es z. B. bei dem »Modell des Eyth-Denkmals« von dem so tüchtigen Bildhauer E. Herter der Fall ist. Reliefs von H. Wadere (Fischerei usw.) bedürfen nicht erst einer Rühmung. Wohl aber bedarf dieser eines der sinnigsten Werke, die uns aus der neuesten Produktion (1909) untergekommen sind: die Bronze »Musa« von dem Berliner G. Schmidt-Kassel. Neben einem Madonnenrelief am Sockel steht die Inschrift »Der Madonna huldigt Musa betend, wenn sie tanzt«. Noch verdienen außer den Klein und Feinkünsten S. Wernekincks kurze Nennung: K. Kretschmer (»Minerva«), M. Lange (»Lucifer«), H. Latt (ein lustiger »Gehemmter Fortschritt«) und P. Oesten (»Diana«). Das Basrelief »Sinfonie« von J. Schilling läßt diesen Altmeister doch schon recht akademisch ältlich erscheinen.

Die Architektur-Abteilung zeigt deutlich den erwähnten Trieb, sich der Heimat, und besonders der ländlichen, künstlerisch zu bemächtigen. Allerdings wird dieser Anlauf zum Teile verderbt durch die Sucht, primitive Formen, die der Wiederholung nicht wert sind, endlos zu wiederholen. Das stört auch die sonst beachtenswerten Werke von W. Brurein, A. Froehlich, B. Schmitz.

Anders der frühverstorbene A. J. Balcke. Nachdem er sich durch architektonische Ausstattungen, z. B. des »blauen« Ausstellungssaales, verdient gemacht hatte, war sein letztes Werk ein Herrenhaus in Lodz, dessen Grundriß und Formung wir jetzt näher kennen lernen.

Wohlbewährte Namen kehren durch mehreres wieder. Von G. von Hauberrisser ist neben bekannten Münchener Werken die Wiedererbauung der Deutschen Ordensburg Busau da. Sein Berliner kleineres Seitenstück L. Hoffmann verdient eine mit den nüchternen Ortsverhältnissen rechnende Beachtung. Der durch mehrfache Preise rasch zu verdientem Ansehen gelangte Münchener O. O. Kurz zeigt seine Kunst der Fenstergruppierung durch ein Schulhaus in Meiningen u. dgl. Wieder ein Berliner Seitenstück, A. Gessner, ist durch seine, besonders an Loggien u. dgl. reichen, Friedenauer Einküchenhäuser günstig vertreten. Eine Art von architektonischem Pointillismus findet sich in einer Villa u. dgl. von E. Saarinen.



HANS SCHWATHE, WIEN — HL. MICHAEL

Text

Unter sonstigen Werken weltlicher Art möchten wir H. P. Berlages eigenartigen, allerdings stark elementar geometrischen Entwurf


HL. SEBASTIAN
Text nebenan

zu dem Friedenspalast im Haag (unausgeführt) voranstellen und weiterhin anschließen: ein Erholungsheim von E. Rossius vom Rhyn, einen Rathausentwurf von C. Heidenreich und P. Michel, sowie die Berliner Hansabrücke von B. Möhring. Bodo Ebhardts unrecht befehdete Restaurierungskunst ist durch eine Studie »Burg Vianden« vertreten. Sowohl weltliche als auch kirchliche Bauten bringen F. Schwechten und M. Hasak. Des Letzteren Verbindung der Berliner Bonifatius-Kirche mit Wohngebäuden erhielt jetzt ein hübsches protestantisches Seitenstück in der »Wohnhauskirche« zu Wilmersdorf von H. Straumer. Sonstige Kirchengebäude u. dgl. kamen von M. Herrmann, Kickton, G. Steinmetz und A. Müller, P. Hollander u. a. Die protestantische Kirche Raudnitz in Böhmen von O. Kuhlmann geht in der Härte ihrer Formen doch etwas weit. — Bei R. Woernles mit erstem Preis ausgezeichnetem Wettbewerbentwurf zur Umgestaltung des Ulmer Münsterplatzes fehlt leider näheres Material. Die Kirche in dem württembergischen Unterriexingen wurde renoviert von B. Taut. — Eine Gruftkapelle von H. Schellhorn mag als Beispiel für diese Kunstgattung genannt sein.

Ausstattungskunst fehlt diesmal fast ganz. Glasgemälde von Becker-Tempelburg und anderen verdienen Beachtung; ebenso R. Bocklands Entwürfe zu Wandgemälden für das Altenburger Schloß, aus der Sächsischen Geschichte des Mittelalters, die gutes erhoffen lassen.

SEBASTIANUS-STATUE

Dem im Jahre 1907 neu gegründeten Bamberger Dom-Museum ist im gleichen Jahre aus dem Nachlaß des Stadtpfarrers Franz Müller in Fürth schenkungsweise u. a. auch eine Statue des hl. Sebastianus zugegangen, die die Beachtung weiterer Kreise verdient.

Die Holzfigur, deren Abbildung sich nebenan findet, ist 98 cm hoch; mit dem sie überragenden Baumstamm erreicht sie die Höhe von 110.5 cm.

Die Statue ist mit beachtenswerter Sicherheit gearbeitet. Der Heilige ist mit den beiden Armen an die Äste des Baumstammes gebunden, sozwar daß die gefesselten Arme nicht in einer Linie liegen. Die beiden Füße hingegen sind durchaus frei. So war es möglich, eine gewisse Bewegung zu erzielen. Der Oberkörper wiegt sich in den Hüften etwas nach rechts, dagegen dreht sich der Kopf nach links, so daß sich eine anmutsvolle Wellenlinie bildet. Der Ausdruck des fein profilierten Antlitzes ist ergreifend. In den jugendlich schönen Zügen, die doch auch entschieden männliche Kraft verraten, spricht sich heftiger Schmerz und doch wieder ruhige Ergebung aus. Das sorgfältig behandelte Haupthaar fließt in langen Locken herab; leider ist gerade über der Stirne eine Locke abgebrochen, deren Ansatz noch deutlich erkenntlich ist. Die Pfeile fehlen sämtlich; doch waren offensichtlich nur wenige angebracht: ein wohltuender Gegensatz zu den gewöhnlichen Darstellungen, bei denen der Martyrer förmlich gespickt erscheint.

Besondere Hervorhebung verdient die zarte Behandlung der Bekleidung. Der Heilige trägt nur den weitfaltigen Kriegsmantel, das Abzeichen seines Offiziersranges. Der Mantel, unterhalb des Halses durch eine Schließe zusammengehalten, ist nach rückwärts geschlagen, so daß der ganze Oberkörper entblößt bleibt. Der Künstler hat durch diese Anordnung reichlich Gelegenheit gefunden, seine Fähigkeit in der Darstellung des menschlichen Körpers zu erweisen. Über den Unterleib fällt sodann der Mantel in schweren Falten herab und läßt nur noch den rechten Fuß frei.

So ist eine Darstellung entstanden, die vorzugsweise geeignet ist als Kultbild zu dienen, indem das Nackte dezent und würdig durchgeführt erscheint.

Die alte Bemalung ist, allerdings recht schadhaft, noch erhalten. Sie, wie die Faltengebung und der gesamte Habitus, legt den Schluß nahe, daß wir eine Arbeit um 1500 vor uns haben. Nach dem Urteil des gewiegten Kenners Dr. Ph. M. Halm gehört dieselbe unzweifelhaft der unterfränkischen Schule an, deren Hauptsitz Würzburg war. Dr. Senger





ꝏꝏ JOSEPH ENGELHARDT (WIEN ꝏꝏ
DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD

Text S. 96



FRANZ WOLTER (MÜNCHEN) MEDITATION
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

ÜBER DAS ERGEBNIS DES WETTBEWERBS FÜR EINE NEUE KATHOLISCHE KIRCHE IN MEMMINGEN

Dieser letzte Wettbewerb zeigte schon in der Abfassung des Programms, daß die Erfahrungen der vorhergehenden Wettbewerbe, aus denen sich zahlreiche Anregungen ergaben, gute Anwendung gefunden haben. Nicht nur war das Problem in ausgezeichneter Weise dargestellt, sondern es waren auch die einzelnen Punkte der Programms in lichtvoller Weise erläutert worden. Das Programm erfuhr eine sehr praktische Ausgestaltung durch die beigegebenen Abbildungen. Gewiß haben die Ansichten der Stadt Memmingen: das Panorama vom Martinsturm aus gesehen, die Kemptener Straße mit dem Torturm als Abschluß, die verschiedenen öffentlichen Gebäude, Rathaus usw., viel dazu beigetragen, eine deutliche Vorstellung von dem baulichen Charakter der Stadt zu erwecken. Freilich diese reizvollen Bilder sind eine gewisse Gefahr für die Phantasie, eine Verführung zur Romantik. Und gegen diese Sirene muß der moderne Architekt ganz besonders gefeit sein,



Ausstellung f. christl. Kunst, Dusseldorf 1909

AUGUSTIN PACHER MUNCHEN
MARIA VERKUNDIGUNG



DANIEL SAUBES (PARIS) DIE WEGZEHRUNG

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

denn die Erfüllung seiner Ideale geht nicht durch Träume und Bilder vor sich, sondern durch die Realität der architektonischen Form. Seine Aufgabe weist ihn in erster Linie auf die Gestaltung der örtlichen Situation hin. Auch das Wettbewerbs-Programm weist nachdrücklich auf diesen Punkt hin: »Die Kirche soll in die Längsachse des verlängerten Schweizer Berges situiert werden, und einen östlichen Haupteingang erhalten; wie sich die Straßenführung um die Kirche vollzieht und wie hiernach Bau- und Vorgartenlinien zweckentsprechend abzuändern wären, wird dem Architekten überlassen«. — — Für das Pfarrhaus war die offene Bauweise gewünscht. Im ganzen genommen war die Aufgabe für den Architekten eine verlockende; sie bot ihm die seltene Gelegenheit, seine Kunst in der Lösung eines Problems des Städtebaues zu zeigen, indem er eine noch wenig bebaute Gegend dem älteren Stadtteil angliedern und in diesem neuen Bauquartier eine architektonische Dominante schaffen sollte. Wie wurde nun diese Aufgabe von den verschiedenen Architekten aufgefaßt und gelöst? Die mit Preisen ausgezeichneten Entwürfe sehen alle den Hauptpunkt des Problems in der Gestaltung der Situation. Am klarsten tritt dieses Bestreben hervor in dem mit dem zweiten Preis bedachten Entwurfe von Prof. Richard Berndl. Er setzt in seinem Entwurfe an die Stelle des Haupteinganges den Turm und verleiht dadurch der Kirche im Straßen- und Ortsbild eine hervorragende Stellung und Bedeutung. Durch geschickte Situierung der Kirche am Platze wird ein entschiedener Einfluß auf die Gestaltung der Umgebung gewonnen, die Straßenlinien bedingt, die Platzbebauung geregelt und durch die Baugruppe von Kirche und Pfarrhaus eine malerische Hofanlage geschaffen. Die Verfasser des mit dem ersten Preise ausgezeichneten Entwurfes, die Architekten Josef Lang und Karl Grandy in Pasing, haben die Kirche genau in die Achse der Straßenlinie gestellt. Ihr Entwurf zeigt eine architektonisch reizvoll gegliederte und in den Größenverhältnissen sorgfältig abgewogene harmonische Baugruppe von Kirche, Turm und Pfarrhof. Es ist ein entschiedener Vorzug dieser Arbeit, daß sie sich genau in dem vom Programm festgelegten Rahmen hält und aus der gegebenen Aufgabe und Situation das Mögliche herausholt.

Otho Orlando Kurz, der mit seiner Arbeit einen dritten Preis errang, zieht eine zweitürmige Anlage vor. Kirche und Pfarrhaus sind durch Arkaden verbunden, die ganze Anlage erscheint aber so großzügig und breit



JOSEF JANSSENS (ANTWERPEN)
FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Text s. Beilage

ERNST PFANNSCHMIDT (GRUNEWALD-BERLIN) — ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

ERNST HANNSCHMIDT (GRUNEWALD-BERLIN) — EINZUG JESU IN JERUSALEM

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



LEO SAMBERGER BILDNIS DES MALERS LEONHARD
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

angelegt, daß die Ausführung die Summe von 25000 M. wohl überschreiten dürfte.

Der vierte Preisträger, Architekt Friedrich Freiherr von Schmidt in München, kommt mit seiner einfachen, bieder anheimelnden Formensprache dem architektonischen Stadtbilde Memmingens sehr nahe. Auch hier ist mit Geschick die Kirche auf einen Platz gestellt, daß sie von verschiedenen Seiten und vom Platze aus gesehen, ein malerisches Bild darbietet.

Außer diesen vier Arbeiten hat die Jury noch die Entwürfe der Architekten Josef Bichlmeier in Bodolz-Haus Lueg ins Land am Bodensee und H. Mattar & E. Scheler in Köln mit Belobungen ausgezeichnet.

Die später in einer Publikation erscheinenden Abbildungen werden zusammen mit den Ausführungen des Preisgerichtes erst ein deutliches Bild der Konkurrenz geben, die man infolge des interessanten Problems und der geschickten Darstellung der Aufgabe mit zu den gelungensten Veranstaltungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zählen darf.

A. H.

GENERALVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Am 4. November vormittags fand in München die XIV. Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst statt. Am Vorabend wurde, wie jedesmal vor einer Generalversammlung, eine Vorstandssitzung abgehalten. Im Programm war ein »Vortrag« über die »Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst« (vgl. d. 2. Heft, Beil. S. 5) vorgesehen und es war beabsichtigt, der Versammlung die Frage zu unterbreiten, ob und in welchem Umfang sie zu dieser Angelegenheit Stellung nehmen wolle. Da es aber wegen der Kürze der Zeit und der Fülle anderer Arbeiten, die in den Monat vor der Generalversammlung fielen, nicht mehr möglich gewesen war, die Angelegenheit allseitig zu klären und die Künstlerschaft, namentlich auch die nicht in München lebenden Künstler zu informieren, so beschloß der Vorstand, die ganze Frage vollständig aus dem Programm der Generalversammlung auszuschalten.

Die Versammlung leitete der I. Präsident,



X Internationale Kunstausstellung München 1909 ○ ○

LEO SAMBERGER MÜNCHEN
REICHSRAT FERDINAND VON MILLER



ANDERS ANDERSEN-LUNDBY (MÜNCHEN) OBERBAYERISCHE LANDSCHAFT
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Exzellenz Dr. Georg Freiherr von Hertling. Der Begrüßung durch den Vorsitzenden folgte der Bericht des I. Schriftführers S. Staudhamer über die Tätigkeit der Gesellschaft seit der Generalversammlung zu Speier, die vor zwei Jahren stattfand. Da die Mitglieder in unserer Zeitschrift stets über das Wirken der Künstlermitglieder auf dem laufenden gehalten wurden und da ihnen ferner statutengemäß ein Bericht über die Generalversammlung zugehen wird, so können wir uns kurz fassen.

Im vorigen Jahre konnte keine Generalversammlung stattfinden, weil die Verhandlungen mit mehreren Städten zu keinem Ergebnis führten. Die Mitgliederzahl stieg auf 5500. In der Jahresmappe 1909 sind 24 Künstlermitglieder durch 35 Reproduktionen vertreten. Bei den Verlosungen der letzten zwei Jahre wurden zusammen 2192 Gewinne gegeben. Die Arbeiten des I. Schriftführers waren sehr umfangreich und nahmen stark zu. Wettbewerbe wurden durchgeführt für neue Kirchen in Hamburg, Uerdingen am Niederrhein und Memmingen, ferner zur Erlangung eines künstlerischen Vereinsblattes. Viele Schwierigkeiten waren auf dem Gebiete des Ausstellungswesens zu überwinden. Die Jury war sehr in Anspruch genommen.

Universitätsprofessor Dr. Knöpfler erstattete hierauf den Kassabericht und den Bericht über die Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.

Alsdann wurde in die Beratung der Anträge eingetreten. Zu weitläufigen Debatten führte ein Antrag »auf vollständige Trennung der ‚Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst' von der ‚Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.', so zwar, daß auch kein Vorstandsmitglied der einen Gesellschaft zugleich dem Vorstand der andern Gesellschaft angehören darf«. Um diesen Antrag einigermaßen würdigen zu können, muß man wissen, daß seit der Gründung der letzteren Gesellschaft durch Vorstandsmitglieder der ersteren der II. Präsident (Prof. Georg Busch) und der Kassier (Professor Dr. Knöpfler) der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« zugleich dem Aufsichtsrat der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.« angehören, wodurch bezweckt war, ein gedeihliches Zusammenarbeiten beider Gesellschaften zu gewährleisten, nachdem der Endzweck der beiden Vereinigungen derselbe ist, die Vorstandschaft der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« es aber aus guten Gründen ablehnte, die Verantwortung für solche Unternehmungen zu tragen, die notwendigerweise in geschäftliche Gebiete übergreifen oder sonstige Reibereien mit sich bringen. Nach diesem Antrag hätten die zwei genannten, um beide Vereinigungen hochverdienten Vorstandsmitglieder, denen man den größten Dank schuldet, entweder aus dem Vorstand der »Deut-



GREGOR VON BOCHMANN (HOSEL) AN VERLASSENER HEERSTRASSE

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

schen Gesellschaft für christliche Kunst« oder aus dem Aufsichtsrat der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.« auszuscheiden. Die Debatten endeten mit der Annahme eines Antrages, die Generalversammlung möge eine Kommission zur Prüfung der Angelegenheit ernennen. Ferner wurde beschlossen, der Vorstand solle innerhalb eines halben Jahres eine außerordentliche Generalversammlung einberufen, der das Resultat der Kommissionsberatungen zu unterbreiten ist. Diese Generalversammlung soll auch die Wahlen zum Vorstand vornehmen und die nicht erledigten Anträge beraten.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Zu unserm größten Bedauern sah sich S. Exzellenz Dr. Georg Freiherr von Hertling veranlaßt, seine Stelle als I. Präsident der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst niederzulegen und aus dem Vorstand auszutreten. Der hohe Herr versah das wichtige Amt, das nichts weniger als ein bloßes Ehrenamt war, sondern viele Lasten mit sich brachte, seit der Gründung der Gesellschaft, also nahezu 17 Jahre. Mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit und Liebenswürdigkeit präsidierte Exzellenz von Hertling den zahlreichen Sitzungen und mit hohem Ernst nahm er an den Vereinsangelegenheiten den regsten Anteil und vermöge seiner reichen Erfahrung beeinflußte er sie namentlich auch bei ausbrechenden Krisen aufs beste. Der Name des hohen Herrn bleibt mit den Bestrebungen zur Förderung der christlichen Kunst für alle Zeiten aufs ehrendste verbunden.

DIE TAGUNG FÜR HEIMATSCHUTZ UND DENKMALPFLEGE.

Die heuer in Trier gehaltene Jahresversammlung war die zehnte. Seit im Jahre 1900 zum ersten Mal in Dresden dergleichen Beratungen stattfanden, hat die Entwicklung der deutschen Denkmalpflege einen Aufschwung genommen, der die Notwendigkeit und Berechtigung der jährlichen gemeinschaftlichen Aussprache recht deutlich macht. Vermöge der stets wechselnden Wahl des Sitzungsortes kommen mit der Zeit alle wichtigen Bezirke Deutschlands einmal in die Lage, die Tagung bei sich zu begrüßen — Süddeutschland freilich bisher erst einmal (Freiburg 1901) — und von Jahr zu Jahr sieht man, wie das Interesse im Publikum zunimmt. Noch nie waren die Versammlungen so reichlich besucht, wie diesmal die in Trier. Und es ist noch wertvoller, daß die breiten Kreise des Volkes sich für die Sache der Denkmalpflege erwärmen, als daß, was gleichfalls zu konstatieren, die Regierungen des In- und Auslandes immer bereitwilliger ihre Tatkraft in den Dienst des Denkmalschutzes stellen. Denn erstere zeigen damit, daß ihnen die Sache wirklich zu Gemüt geht, und daß sie bereit sind, die mit dem Denkmalschutze unvermeidlich verbundenen mancherlei



LUDWIG WILLROIDER (MÜNCHEN) HERBSTABEND

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Opfer und ersten Unbequemlichkeiten hinzunehmen, um das künstlerische Erbe der Vorzeit zu schützen und aus ihm Anregung und Förderung für die moderne Kunst zu gewinnen. Auf diese Art hat mit der Zeit die Gesetzgebung immer leichtere Arbeit. Wenige Jahre nach der Gründung der Denkmalpflegetage ist der Bund Heimatschutz gegründet worden — gleichfalls in Dresden — und auch er arbeitet nach Kräften an der Förderung seiner über die Ziele des Denkmalschutzes ins Allgemeine gehenden Aufgaben. Bisher scheint er mir indes noch nicht voll die Erfolge aufzuweisen, die einem nunmehr sechsjährigen Bestehen entsprechen würden. Der Bund lebt trotz emsiger Arbeit noch viel zu sehr in der Verborgenheit und bei den Jahressitzungen begnügt er sich neben dem Denkmalpflegetage mit einer m. E. zu bescheidenen Rolle. Starke und erfolgreiche Tätigkeit entfaltet eigentlich nur jener Teil des Heimatschutzes, der sich mit der Fürsorge für die Denkmäler der Natur beschäftigt. Indes darf man hoffen, daß auch die übrigen Zweige sich bald noch mehr auswachsen werden. Schon jetzt ist die Organisationsarbeit in tüchtigem Gange. In Schleswig-Holstein, Braunschweig, Erfurt, Frankfurt, Württemberg, Steiermark und andern Gegenden sind Gründungen von Zweigvereinen geschehen, auch in Mecklenburg, Pommern, Schlesien, Thüringen, Westfalen und Niederösterreich steht dergleichen bevor. Druckschriften wurden in Masse verbreitet, dabei besonders das Werk von Schultze-Naumburg »Über Entstellung unseres Landes«, das auch außerhalb Deutschlands viel gekauft worden ist. Auch die Tagespresse wurde stark in Anspruch genommen, Ansichtspostkarten verbreitet und dergleichen mehr. Bei einzelnen Anlässen, wo Denkmälern Gefahr drohte, entfaltete der Bund Heimatschutz erfolgreiche Tätigkeit; so half er u. a. den Verkauf eines Schnitzaltars aus der Kirche von Themar an das Berliner Museum verhindern.

An die Sitzung des Heimatschutzes schlossen sich die der Denkmalpflege unmittelbar an, wie dies in den letzten Jahren üblich geworden ist. Der heurigen Tagung wird nicht nachgesagt werden können, daß sie zu den wesentlich schöpferischen Ereignissen gehört hätte. Frühere Jahre haben einen viel bedeutenderen Eindruck hinterlassen. Die damals beeinflußten gesetzgeberischen Taten sind inzwischen teils im Werden begriffen, teils vollendet und vor der Hand gilt es, ihre Wirkung zu beobachten. So kam diesmal nur ein Redner zu Wort, der über derlei sprach. Es war Amtshauptmann Dr. Hartmann aus Döbeln, der über das neue sächsische Gesetz gegen die Verunstaltung der Landschaft und der Ortschaften berichtete und die Maßnahmen zur Durchführung des Gesetzes kritisch darlegte. Das Gesetz hat zwei Teile, der erste betrifft den Heimatschutz, bekämpft das Reklameunwesen, stellt die Fälle fest, in denen zur Abwehr von Häßlichkeiten die Genehmigung zu Bauten, baulichen Änderungen, Bebauungs- und Fluchtlinienplänen versagt werden kann. Im ganzen sucht das sächsische Gesetz den Tatsachen und Bedürfnissen des praktischen Lebens so weit als möglich entgegenzukommen. Der zweite Teil betrifft den Denkmälerschutz und regelt diesen mit Hilfe der Ortsgesetzgebung, über die hinweg, falls sie versagt, die Kreishauptmannschaften und an letzter Stelle das Ministerium bestimmend eingreifen können. Die Ortsbehörden sind angewiesen, sich des Rates und der Mitwirkung sachverständiger Personen und Vereinigungen zu bedienen. Die Regierung tut das Ihre, derartige Stellen zu unterstützen; so hat sie dem Landesverein für sächsischen Heimatschutz zur Unterhaltung einer Geschäftsstelle jähr-



GEORG MAYER-FRANKEN — FELDARBEIT

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

lich 15000 M. bewilligt. Von zwangsweiser Einführung irgendwelcher bestimmten Stilrichtungen ist keinerlei Rede, es handelt sich einzig um Erziehung des Volkes zum Sinne für heimatliche Art und Schönheit. Von der praktischen, der wirtschaftlichen Seite beleuchtete die Frage nach der Formgebung der heimatlichen Bauweise Oberbaurat Schmid-Dresden. — Im übrigen war es fast ausschließlich die Frage betreffs Wiederherstellung von Bauten und dabei zu beobachtenden Regeln, die im Anschluß an eine Anzahl konkreter Beispiele die Tagung in Anspruch nahm. Auch hier ging alles ruhig zu, verglichen mit den temperamentvollen Erörterungen, die um dergleichen in andern Jahren stattgefunden haben. Man gedenke der Besprechungen über das Braunschweiger Gewandhaus, über das Heidelberger Schloß, vor allem jener in Erfurt über den Meißener Dom. Diesmal handelte es sich um die Michaeliskirche in Hamburg, die laut Beschluß der Bürgerschaft nach dem Brande in genau derselben Gestalt wieder erstehen soll, wofür eine Reihe von Millionen bewilligt worden ist. Die Erörterungen darüber führten einzig dazu, festzustellen, daß die Anhänger der historischen Richtung und die der modernen vorläufig nicht miteinander übereinkommen, daß aber die letzteren die Mehrzahl bilden. Durchaus das gleiche zeigte sich bei den ausführlichen Untersuchungen über die Frage nach dem Stil, der im allgemeinen bei Herstellung, Ausbau und Erweiterung von Denkmälern anzuwenden ist. Hierzu zeigten sich die Anhänger des modern selbständigen Schaffens derart überlegen, und ihre Redner, voran Landesbaurat a. D. Rehorst, Konrad Lange, Gurlitt, Clemen, rückten mit so gewichtigen Gründen ins Feld, daß der Vertreter der unbedingt historischen Auffassung, Prof. Weber-Danzig sich schließlich freiwillig für besiegt erklärte. Einige Redner, wie besonders Prof. Dehio-Straßburg, nahmen eine vermittelnde Stellung ein, der auch ich mich nur anschließen kann. Ob historisch oder modern, die Hauptsache bleibt doch, daß die neue Schöpfung künstlerisch gedacht und technisch einwandfrei durchgeführt ist. — Ob man Denkmäler überhaupt in jedem Fall herzustellen berechtigt ist, dafür gab die große Verhandlung über den römischen Kaiserpalast zu Trier Anlaß, sich zu äußern. Wie nur mit größter Genugtuung festgestellt werden kann, endete die Sache mit vollständiger Abweisung der Restaurierungsidee. Es wird einzig darauf ankommen, die Reste vor weiterem Verfall zu schützen und zur Untersuchung ihres historischen Bestandes das Erforderliche zu tun. Das waren die hauptsächlichsten Gegenstände des Programms, was sonst gesprochen wurde, betraf außer einem sehr ausführlichen Vortrage des Trierer Stadtbaurates Schilling über die dortige Stadt und ihre Kunstdenkmäler mehreres schon früher Behandelte. Die Südseite des Wormser Doms wird einstweilen unverändert bleiben. Die Aufnahme des deutschen Bürgerhauses ist in die Hände des Verbandes deutscher Ingenieur- und Architektenvereine übergegangen, so daß die bisher dafür bestehende Kommission aufgelöst werden konnte. Einstimmig angenommen wurde ein von Haupt-Preetz, Meier-Braunschweig u. a. eingebrachter Antrag, daß der Denkmalpflegetag erklären wolle, es sei notwendig, daß an Bauten und Kunstwerken aus neuerer und neuester Zeit Herstellungsinschriften, besonders Jahreszahlen angebracht würden, — daß er ferner dahin wirken wolle, daß in diesem Sinne die einflußreichsten Behörden, zunächst die



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU (MÜNCHEN) GÄNSE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Leitung des Reichspostwesens und das preußische Kultusministerium angegangen würden. — Wegen Mangel an Zeit konnte der Vortrag von Reg.-Rat Blunck-Berlin über Hochschulunterricht und Denkmalpflege diesmal nicht gehalten werden. Gern hätte man auch über das weitere Erscheinen des Dehioschen Handbuches der Kunstdenkmäler etwas gehört. Der vierte Band bleibt leider sehr lange aus. — Im nächsten Jahre wird man sich in Danzig versammeln. Es dürfte wohl zu empfehlen sein, danach auch einmal in den Süden Bayerns zu gehen oder ganz außer Landes, was in Anbetracht des großen Interesses der Nachbarstaaten wohl angebracht sein könnte. — Daß die Trierer sich um den festlichen Empfang ihrer Gäste in rühmlicher Weise bemüht haben, braucht kaum besonders betont zu werden. Die zwei Tage nach den Beratungen brachten Ausflüge nach Bernkastel und einigen weiter entfernten Orten, die wie Metz, Coblenz, Schloß Eltz um ihrer kunsthistorischen Bedeutung willen berühmt sind. Dr. O. Doering-Dachau

WIENER BRIEF

Ein Gemälde von ergreifender Wucht ist Josef Engelhardts »Bethlehemitischer Kindermord« (Abb. S. 83). Die Darstellung weicht von der gewöhnlichen Auffassung, nämlich der historischen Schilderung, gänzlich ab. Der Künstler griff die bei Matth. 2, 18 angeführte Weissagung bei Jeremias auf: »Rachel beweint ihre Söhne und will sich nicht trösten lassen, weil sie dahin sind.« Rachel, die Mutter des ägyptischen Joseph und Stammutter eines hervorragenden Teiles des israelitischen Volkes, ist in tränenlosem höchstem Schmerz dargestellt als Vertreterin der Frauen des Volkes, die im bethlehemitschen Kindermord ihre Söhnchen verloren. Die Getöteten aber sind Märtyrer für das Christusknäblein geworden, dessen Rettung vom Künstler in origineller Weise mit dem Bilde des bethlehemitischen Kindermordes verbunden wurde. Ein Engel schwebt über das Leichenfeld dahin, den Blick rückwärts wie nach den Verfolgern gerichtet, und in seinen Armen trägt er das friedlich schlummernde Kind, das er an einen sichern Ort bringen wird. Ist die Darstellung auch ungewohnt, unberechtigt ist sie gewiß nicht.

Das düstere Motiv läßt auf den ersten Blick leicht erschauern, zwingt aber durch die geniale Durchführung und die farbenleuchtende Realistik die Beschauer immer wieder in seinen Bann. Das Bild fesselt die einen durch die prachtvoll durchgeführte Frauengestalt, die anderen durch die gewaltige Technik und das künstlerische Niveau, welches dasselbe aufweist. In jedem Pinselstriche sehen wir den namhaften Künstler, dessen Name in Wien zu bekannt und geläufig ist, als daß es notwendig wäre, auf die bleibenden Werte seiner Kunst hinzuweisen.

Überaus schwungvoll in der Komposition, fast stürmisch bewegt und von lebhafter Phantasie und Gestaltungskraft zeugend, ist Bildhauer Hans Schwathes im Auftrage des k. k. österr. Ministeriums für Kultus und Unterricht geschaffene Statue »Sankt Michael«, die jüngst in der Pfarrkirche zu Wien-Breitenfeld ihre Aufstellung gefunden hat. Die Statue in Überlebensgröße ist in Majolika glasiert und stellt Sankt Michael mit Schild und Schwert in Panzerrüstung nach Besiegung des Satans dar (Abb. S. 81). Schwathe gehört zu jenen seltenen Erscheinungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst, die Geist haben, die Dinge machen, die nicht auf Konvention zurückzuführen sind. In seiner Kunst steckt jene Kraft, welche die altdeutsche Kunst vom Ende des 15. Jahrhunderts so groß machte. Der ideal-gewaltige Kopf Sankt Michaels ist von beredter Sprache, ein Meisterwerk stimmungsvoller, gedankenreicher Plastik. In nicht zu ferner Zeit werden wir in der Lage sein, von Hans Schwathe auch eine Marien-Statue, für die neue Wiener Marienbrücke bestimmt, unser Lesern in ihrer durch Lieblichkeit und Anmut ausgezeichneten Erscheinung im Bilde zeigen zu können. Richard Riedl

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





ZURBARAN

ANBETUNG DER KÖNIGE

Galerie de San Telmo, Sevilla



DIE PILARKIRCHE IN ZARAGOZA

DAMIAN FORMENT,

ein Bildhauer des 16. Jahrhunderts

Von Dr. AD. FÄH

Einen der ersten Bildhauer, die Spanien besessen, rühmt Justi[1] den Künstler, der uns in den folgenden Zeilen beschäftigt. Wir versuchen dessen Würdigung, trotzdem das Bewußtsein nicht wenig drückt, daß ein abschließendes Urteil heute noch nicht möglich ist. Eine Entwicklung der wenigen Andeutungen des genannten verdienstvollen Forschers ist jedoch nicht ausgeschlossen, um vielleicht reiferen Resultaten vorzubauen, die aus den Archiven sich ergeben dürften.

Die spärlichen biographischen Daten muß die Entstehungszeit der Werke des Meisters ergänzen. Denn selbst die spanische Literatur ist in ihren zusammenfassenden Darstellungen ungemein schweigsam. Die große »Historia general del Arte« weist einzig ein Bildchen des Altares von Huesca auf, mit einem kurzen Hinweise auf dessen Schöpfer »Damian Forment de Valencia, que la hizo en alabastro calado y transparente como filigrano entre 1510 y 1533.«[2]) Eingehender orientiert uns Fontanals del Castillos Arbeit mit ihren über tausend Abbildungen nicht. Bermudez[3]), diese sonst so dankbare Quelle der spanischen Kunstgeschichte, gibt unter andern Mitteilungen wenigstens den Text der Grabinschrift jenes Denkmals, das Forment seinem Schüler P. Monvosius im Kreuzgange der Kathedrale von Huesca setzen ließ.

Petro Monvosio
Patria Valentino Damianus Forment
Arte statuaria Phidiae, Praxitelisque
Aemulus.

Diese Stelle gibt über den Meister die erste Auskunft. Etwas Selbstbewußtsein scheint ihn beseelt zu haben, wenn auch die Übersetzung des letztern Attributes mit »Nebenbuhler« sicher nicht den zartesten Ausdruck wählte. Die »Adiciones«[4] zu Bermúdez werden wir auf ihre Richtigkeit zu prüfen wiederholt Gelegenheit finden.

Selbst die lokale Geschichtsschreibung der Gebrüder Gascon de Gotor[5]) begnügt sich damit, Forments Hochaltar des Pilar als »severa y elegante la obra« zu bezeichnen. Die Abbildungen kennzeichnen übrigens den Hauptwert des in seiner Ankündigung so viel versprechenden Werkes.

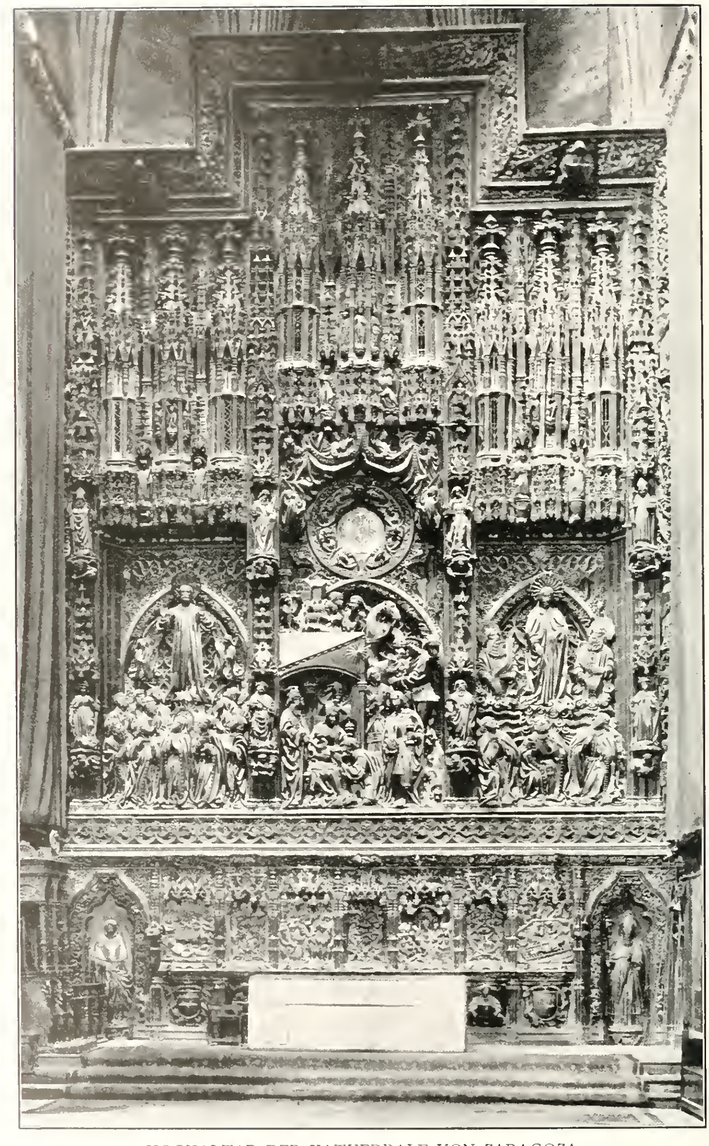
¹) Carl Justi: »Zur spanischen Kunstgeschichte« in »Spanien und Portugal« von K. Baedeker, 3. Aufl. Leipzig 1906.

²) J. Fontanals del Castillo, Historia general del Arte. Barcelona 1895. S. 749, 750.

³) A. Cean Bermúdez, Diccionario historico ... Madrid 1800. 2. Bd. S. 130–133.

⁴) De la Viñaza, Adiciones al diccionario historico ... de ... Cean Bermudez, Madrid 1889. 1. Bd. S. 201 ...

⁵) A. y P. Gascon de Gotor, Zaragoza artistica, monumental y historica. Zaragoza 1890 u. 91. 2. Bd. S. ...



HOCHALTAR DER KATHEDRALE VON ZARAGOZA

Text S. 99



DAMIÁN FORMENT
Text S. 102



D. FORMENTS FRAU
Text S. 102

Die deutsche Literatur über die Kunst Spaniens schenkt Zaragoza überhaupt wenig Aufmerksamkeit. Liegt die Hauptstadt Aragons doch abseits vom Wege des großen Touristenverkehres.

Glücklicherweise zeigt der gebildete Spanier gegen den sich für die reichen Kunstwerke seines Landes interessierenden Fremden jenes chevalereske Entgegenkommen, das stets mit hoher Anerkennung hervorgehoben werden muß.

Wir fassen Forments allgemein anerkannte Werke zuerst ins Auge, nicht ohne jedoch verschiedene Mutmaßungen auf ihren Wahrheitsgehalt nach Möglichkeit zu prüfen.

Zu einer Reise in die Provinz Aragonien laden wir den freundlichen Leser ein. Ob wir uns, von Cérbère oder über Irun in die Iberische Halbinsel eindringend, derselben nähern, das Bild weist die nämlichen, wenig erfreulichen Züge auf. Man bezeichnete diese Gegenden als »das eigentliche halbafrikanische Spanien, mit seinen wasser- und baumlosen Wüsten«, muß aber seinen wundervollen Oasen in der Tiefe der Flußtäler doch gerecht werden. Diese Auszeichnung gebührt vor allem den Ufern des Ebro, ihre Krone und ihr Diamant ist die von Smaragd-Üppigkeit umschlossene Hauptstadt Zaragoza.

Das Wahrzeichen der einstigen Residenz der aragonischen Könige, die mit Strömen von Blut im Befreiungskriege sich den Ehrentitel »siempre heróica« erkaufte, ist weniger die altehrwürdige Kathedrale Sa Seo, vielmehr die Virgen del Pilar (Abb. S 97). Ihre Azulejos-Kuppeln spiegeln sich silhouettenreich in den Fluten des Ebro und vereinigen sich mit der nahen siebenbogigen Brücke zu einem Architekturbilde von unvergleichlichem Reize.

Jubelnd schlägt das Herz des Spaniers bei ihrem Anblicke, denn ihn grüßt die Gnadenstätte, die das Heiligtum der Säule (pilar) birgt, auf der die Mutter Gottes einst dem hl. Apostel Jakobus sich offenbarte.

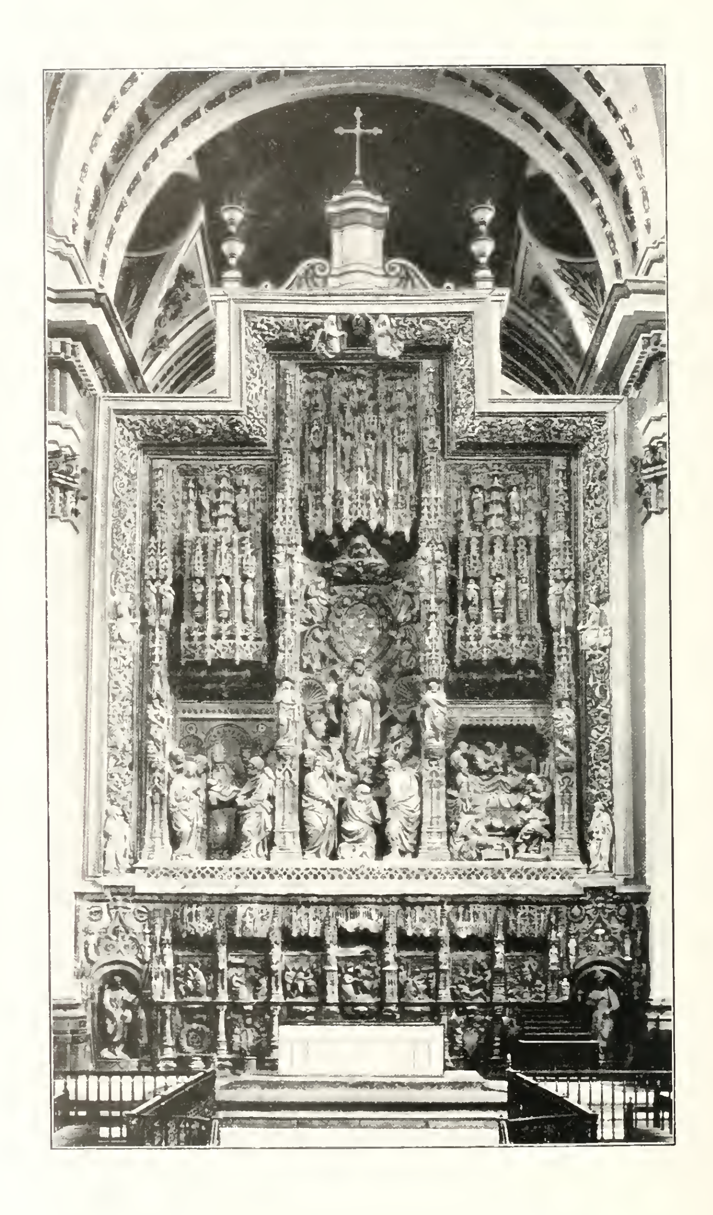
1. Der Hochaltar des Pilar

Eine Ansicht des Pilar von 1647 im Gemälde des B. del Mazo in Madrid unterscheidet sich wesentlich von der heutigen. Um das hohe Schiff gruppierten sich Türme, Kreuzgänge und kleine Bauten zu einem malerischen Ganzen, dessen Entstehung uns eine Festschrift[1] eingehend schildert. Zur Erstellung des Hochaltares wurde Damian Forment berufen.

Nähern wir uns seinem Werke, wie es sich bis heute in originaler Frische erhalten hat. In seiner Gesamtkomposition bildet es keine Ausnahme von den gotischen Altären der Halbinsel. (Abb. S. 100.) Diese kennen die nordischen Flügel nicht. Von einem Rahmen umzogene Szenen in Malerei oder Plastik erheben sich als Hochbau über dem Altartische, dessen Front meist schmucklos geblieben ist, da ihre textile Verkleidung heute noch die Regel bildet.

Ein Vorbild fand sich für den projektierten Neubau: der Retablo der Kathedrale, Dalmau de Murs und Pere Johan de Tarragonas Meisterwerk von 1456 (Abb. S. 98).

[1] La virgen del Pilar y su templo. Zaragoza 1902. S. 66 ff.



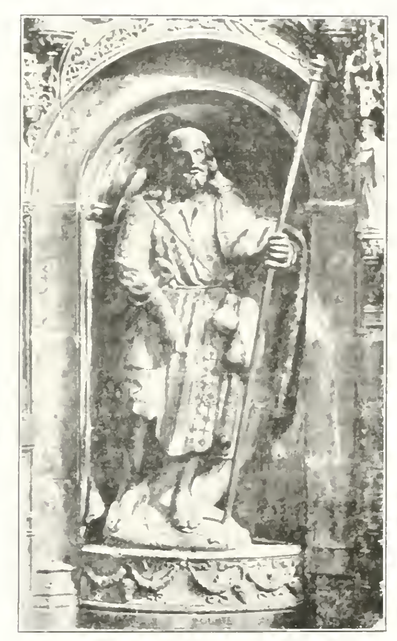
DER HOCHALTAR
DES PILAR

In feinem Alabaster ausgeführt, durch maßvolle Polychromie bereichert, von goldiger Patina überhaucht, erscheint er als die reinste Blüte einer stilverwandten, reizvollen Umgebung, über den sich ein architektonischer Prachtbaldachin, der cimborio, die achteckige Kuppel erhebt.

Die Rückwand des frei stehenden Altartisches flankieren die Reliefstatuen der hl. Vinzenz und Valerus in reicher gotischer Umrahmung. Zwei Serien von je sieben Compartimenten gliedern die Zwischenflächen. Die untern Felder füllen Wappen, teilweise von Engeln gehalten, darüber erheben sich Rechtecke mit Szenen aus dem Leben der beiden genannten Heiligen und drei mit Ornamenten dekorierten Feldern. Ein geometrisch gemusterter Fries trennt den Unterbau von der reichen Formenwelt des eigentlichen Retablo. Hier nehmen Himmelfahrt, Anbetung der Könige und Verklärung Christi unter reichen Baldachinen, umschlossen vom prachtvollen Rahmenwerk, die Flächen ein. Die runde Öffnung über der mittleren Szene deutet den Verschluß einer Kapellennische hinter dem Altare an, in der das Allerheiligste im Tabernakel ruht. Durch Kristallglas geschützt, brennen stets die Öllampen. Engelköpfchen bereichern den Rahmen, über denen geflügelte Ganzfigürchen den hübsch drapierten Vorhang halten. Diese Aufbewahrung des Allerheiligsten in einer kleinen Sakramentskapelle hinter dem Hochaltare, zu der ein eigener Treppenaufgang führt, begegnet uns in Aragonien häufig. Die Erklärung der uns so fremden Konstruktion des Tabernakels, die auch in Italien unbekannt ist, müssen wir den Liturgikern überlassen. Eine Deutung wurde, trotz eingehendem Forschen, nicht gegeben.

Die Ähnlichkeit zwischen dem Hochaltar der Kathedrale und demjenigen des Pilar springt sofort ins Auge, aber auch die hervortretenden Unterschiede sind leicht erkennbar, Forments Schöpfung ist ungleich reicher, trotz der Unruhe in der Mengung von Freiplastik und Reliefs, ästhetisch vielfach feiner abgewogen. Die einstige Patina entfernte wohl eine zu sorgfältige Reinigung. Der ungleich lichtfreudige Pilar läßt das sonnenreiche Werk günstiger hervortreten als die spärlich beleuchtete Kathedrale. Sogleich beobachtet man, daß die gotische Ornamentik ihre Alleinherrschaft an Elemente der Renaissance abtreten mußte, die indessen ein feines Künstlerauge zart eingegliedert hat.

Nähern wir uns nun den Details des sumptuosen Werkes (Abb. S. 103). Zu beiden



HL. JAKOBUS D. Ä.
Text S. 101

Seiten des Unterbaues stehen in Nischen zwei Heilige zwischen Renaissance-Säulen. Links sehen wir, trefflich in die Nische komponiert, den hl. Jakobus den Ältern (Abb. S. 101.) Im Nacken ruht der Pilgerhut, die Rechte ist in energischer Geste gesenkt. Der linke Arm hebt sich am Pilgerstabe. Der Mund des von reichen Locken umwallten Hauptes ist geöffnet. Es ist die Haltung des in tiefer Ergriffenheit predigenden Nationalheiligen. Der leicht vortretende Fuß ist unbekleidet. Das umgürtete Untergewand läßt die Pilgerflasche hervortreten. Die Hauptmasse des Mantels fällt bauschig über den linken Arm.

Das Piedestal der Figur dekorieren Guirlanden mit Bukranien. Unter den Baldachinen an den Seiten stehen je drei dekorati behandelte Figuren. Die Fläche über der Nische ist ein dekoratives Prachtstück. Die ornamentalen Hauptteile erinnern noch an die Gotik, allein die Krabben sind durch Füllhörner mit Vögeln ersetzt und der Kreuzblume entwächst in voller stilistischer Unverfrorenheit ein Blumenkorb. Die beiden Kränze in den obern Ecken umschließen den Pilgerhut.

Überblickt man vor diesem reizenden Detail, in dem die Renaissance mit deutlicher Stimme ihr Dasein verkündet, das grandiose, hoch emporsteigende Werk, so wird man an eine moderne Kunstausstellung erinnert, in der der erste lieb gewonnene Kunstgegenstand den Besucher mit Wehmut über die Fülle des Gebotenen erfüllt, das Geist und Auge noch zu bewältigen haben.

Forment mußte mit seinem hl. Jakobus, der sich wie ein gelungenes Probestück ausnimmt, zufrieden gewesen sein und wahrscheinlich auch den Beifall der Besteller gefunden haben, denn der hl. Bischof Braulio, gegenüber auf der anderen Seite des Altarunterbaues, nimmt sich wie eine, nicht auf der Höhe des Originales stehende Kopie aus. Schon die Hauptfigur findet sich, mit der ziemlich hohen Mitra, nicht ohne Zwang in ihrem Raume zurecht. Die Imitation der Webemuster und Stickereibesätze der Pontifikalgewänder erinnert etwa an die Spitzenverirrung der modernen, italienischen Grabplastik, die man auf dem Campo santo in Genua bedauern kann. Die demutsvolle Figur mit leicht gesenktem Haupte und segnend erhobener Rechten fühlt sich in den Gewandmassen fast unbehaglich. Im dekorativen Beiwerk blickten wohl Schüleraugen nach dem vis-à-vis über dem hl. Jakobus. Sie ersetzten den Pilgerhut in den beiden Kränzen durch die Mitra und lassen die Vögel über den Füllhörnern an den Blattgebilden der Kreuzblume sich gütlich tun.

Zwischen den beiden lebensgroßen Figuren breitet die Reliefplastik, wie in der Kathedrale, in zwei Reihen von sieben Rechtecken den erstaunlichen Reichtum ihrer Leistungen aus.

Wir fassen die untere Serie zuerst ins Auge. Vor fünf Abteilungen stellt sich mit bedauernswerter Freiheit für den forschenden Blick, wenn auch mit liturgischer Notwendigkeit, der Altartisch. Die Entfernung ist immerhin so groß, daß ca. zwei Tagesstunden eine genauere Besichtigung gestatten, da der frühe Nachmittag durch den Kult nicht besetzt ist und ein freundlicher Küster auf höheres Geheiß einige Fenstervorhänge der Kirche zurückschlägt.

In der Teilung der Flächen belauschen wir kaum mehr einen leisen Atemzug der Gotik. Die korinthisierenden Trennungssäulen weisen an den unteren Partien kandelaberartigen Reichtum mit Einziehungen und dekorativ reich behandelten Ausbauchungen auf.

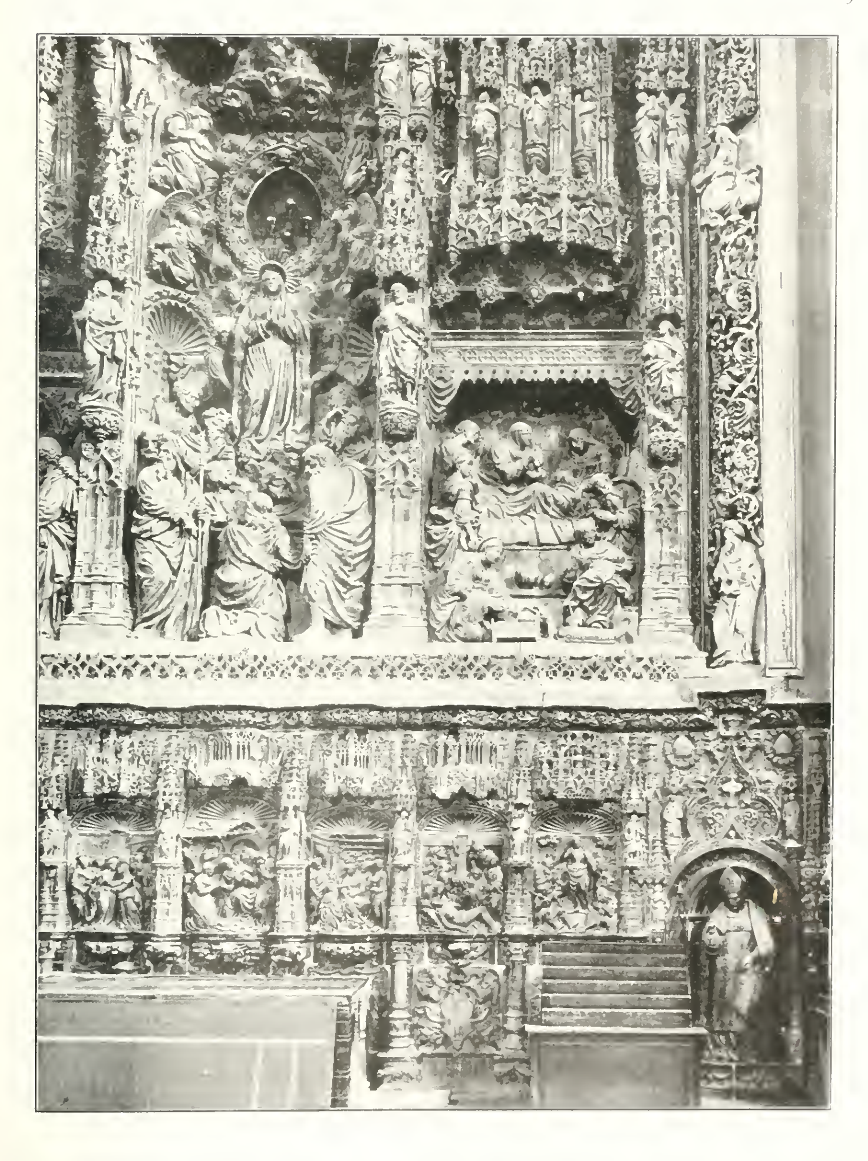
Das mittlere Feld nimmt eine Schrifttafel ein, deren Text heute fehlt. Links und rechts finden wir das Reliefbild des Künstlers und seiner Frau. Eine photographische Aufnahme zu machen war unmöglich. Wir verdanken eine solche, nach einem Gipsabgusse dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Mariano de Pano y Ruata, dessen stete Dienstgefälligkeit den Ausdruck aufrichtigen Dankes verdient. Der Künstler zeigt einen nicht mehr jugendlichen Kopf voll Energie (Abb. S. 99). Das Kopftuch der Aragonier ist durch eine geflochtene Mütze und einen Hut ersetzt. Unter dem Bildnisse der Frau, deren Schleier nur das Antlitz frei läßt (Abb. S. 99), liest man die schwer zu übersetzenden und verschieden gedeuteten Worte ECCE MULIER MAGISTER QVIA OPUS FECIT.

Die Erlaubnis zur Anbringung dieser Porträte weist schon auf das Ansehen hin, dessen sich der Künstler erfreute. Gleichzeitig wird damit die Weitherzigkeit der Kirche im Gegensatze zum düstern Ernst der Antike glänzend illustriert.

In den folgenden Feldern folgen zu beiden Seiten Engel, die einen Schild mit der Säule in demselben halten, endlich ein dichter Kranz, der den Namen Mariä umschließt. Die prachtvollen Konsolen, Plattgebilde, selbst ein gehörnter Kopf weisen darauf hin, daß wir nun den sprühenden Prachtwerken der Predella, wie wir diesen Altarteil nennen dürfen, entgegengehen. Die Renaissance macht sich nicht mehr in bisheriger Weise bemerkbar, sie leiht das Wort der Gotik, ohne indessen gänzlich zu verstummen.

Mit dem Hinweise auf den Vorläufer Jesu beginnen die Szenen aus dem Leben der Mutter Gottes. Zacharias und Elisabeth begegnen sich an der Tempelpforte. Die Mutter des Johannes neigt sich gegen ihren priesterlichen Gemahl. Über dieser hübschen Gruppe schwebt der Engel mit der frohen Botschaft. Zwei Männer sind links Zeugen der Begegnung, der kniende trägt ein Schäfchen in seinem Arme. Rechts steht eine aufmerksam den Vorgang beobachtende Frau, die künstlerisch mit großer Sorgfalt behandelt ist.

Der Verkündigung des Johannes folgt diejenige von Nazareth (Abb. S. 104). Maria sitzt unter einem Badachin. Die Rechte hält das auf dem Schoße liegende Buch, während die Linke, elegant, fast etwas gesucht, auf der Brust ruht. Die Augen sind leicht geschlossen. Das Haupt ist unbedeckt, die Strähne des ziemlich schematisch behandelten Haares fallen über die Brust herab. Die ganze Figur ist stark aus dem Grunde herausgearbeitet, bleibt jedoch noch mit demselben verbunden. Die linke Hand ist indessen



RECHTSSEITIGE PARTIE
DES PILAR-ALTARES

Text S. 101 ff.



MARIA VERKÜNDIGUNG
Detail zu Abb. S. 100 — Text S. 103 und 104

ganz als Freiplastik behandelt. Der kniende Engel faßt mit der Rechten die Falten seines Mantels, die Lilie senkt sich über die Achsel. Die Rechte ist zum Hinweise auf die Worte des Spruchbandes erhoben: Ave Maria gracia plena. Der Engelskopf mit seiner Lockenfülle, dem leicht geöffneten Munde, zeigt im scharfen Profil wie die Umrißlinie von der Stirne zur Nase sich nur unwesentlich einsenkt.

Über dem Boten Gottes schwebt, von Engelköpfchen umringt, das Brustbild des segnenden Gottvaters. Vor ihm tragen zwei Englein in dem ausgespannten Tuche das Jesuskind mit dem Kreuze. Sein Köpfchen, wie die obern Partien des Kreuzes, sind nicht mehr vorhanden. Die rein malerische Behandlung des Reliefstiles beweisen nicht bloß diese Partien, auch die Fensterwand, auf deren Gesimse das Arbeitskörbchen steht, unterbricht ihr Geflecht, um aufstrebenden Bäumen Platz zu machen. Die freie Bahn zwischen denselben, die oben Tauben umsäumen, scheint für die in leiser Neigung herabschwebende Engelgruppe Platz schaffen zu wollen.

Der häuslichen Szene der Verkündigung nähert sich die Heimsuchung (Abb. S. 105).

Reizende Gegensätze offenbaren sich in den Hauptfiguren. Eine hoheitsvolle Gestalt, voll Huld und Herablassung ist die Mutter Gottes, die schon in ihrer äußeren Erscheinung ihre ältere Verwandte um eines Hauptes Länge überragt. Der Kopfschleier fällt über die Haare und umschließt den Hals. Über dem Unterkleide wallt in eleganter Bewegung der Mantel herab, so daß die Umgürtung der Lenden und eine Spange sichtbar ist. Voll natürlicher Grazie sind die beiden alten Leutchen, Elisabeth und Zacharias, behandelt. Welche Ehrfurcht, welch kindliches Glück liegt in diesen welken Zügen des begnadigten Mütterchens, das naiv die Rechte auf den Schoß ihrer Besucherin legt. Als wäre es soeben den häuslichen Geschäften als sorglicher, unermüdlich waltender Geist enteilt, ist sein Obergewand noch aufgeschürzt und läßt den Schlüsselbund und die Tasche sichtbar hervortreten. Unter der Haustüre erscheint Zacharias, auf den Stock sich stützend, den haarlosen Scheitel durch die Hauskappe gegen jeden Windzug vorsichtig geschützt. Auf der linken Seite begegnet uns Joseph, eine Prachtfigur voll derben Realismus. Lächelnd wendet sich der glatt rasierte, kahle Kopf nach der mitt-



MARIÄ HEIMSUCHUNG

Detail vom Hochaltar der Pilar-Kirche. Text S. 104

leren Szene. Mit der Linken hält er sein Kopftuch, die Rechte stützt den Pilgerstock. Nur die antike Gewandung mit dem über den Schultern hübsch gehefteten Mantel erinnert an die Person aus der Hl. Geschichte, sonst könnten wir an einen Aragonier vom Lande denken, den Forment im Pilar als glücklich sein Ziel erlangten Pilger darstellte, der dem Künstler als Modell diente. Seine Hände sind so gestellt, als wollte der Künstler die Zeugen der in harter Arbeit schlaff gewordenen Muskeln und die hervortretenden Adern zeigen. Der Frauenkopf des ersten Bildes taucht zwischen Joseph und Maria auf. Felsige Gegenden mit Festungsbauten, denen sich ein Zug Tauben nähert, schließen den Hintergrund ab. Der ungünstig wirkende Nimbus über dem Kopfe der vier Hauptfiguren wurde in der Folge fallen gelassen.

In der sich anschließenden Szene, der Geburt Christi, macht die kniende Madonna einen mehr hausmütterlichen Eindruck (Abb. S. 107). Sie hat den Mantel abgelegt und blickt, ihre Hände faltend, nach dem auf dem ausgebreiteten Lacken liegenden Jesuskind. Dieses ist keineswegs in segenspendender Aktion dargestellt, sondern lebhaft bewegt, als wäre seine Lage nicht die bequemste. Breit dehnt sich in der Mitte die Gestalt des hl. Joseph aus. Er hat sich auf das rechte Knie niedergelassen, hält einen kurzen Stock in den derben Händen, das vom Kopftuch umwundene Haupt ist nach dem vorderen Hirten gewendet. Dieser ist nicht der gewöhnliche

Spender materieller Gaben, sondern der Repräsentant idealer Güter. In der erhobenen Rechten hält er ein kleines Saiteninstrument, im Gürtel stecken die Flöten und an demselben baumelt ein Horn. Die linke Hand fehlt. Das von struppigem Haar umrahmte Antlitz richtet seine Blicke voll Verwunderung nach dem Kinde. Die Kleidung, mit den um die Waden gebundenen Stoffen, zum Ersatze der Strümpfe, steht in ihrer Armseligkeit in auffallendem Gegensatze zur reichen Gewandung des hl. Joseph. Neugierig blicken zwei fernere Hirtenköpfe aus dem Hintergrunde heraus.

Im Beiwerke ergeht sich die Plastik in den liebevollsten Details. Der Stall stellt sich als dürftiges Holzsparrendach, antiken Ruinen angehängt, dar. Links machen sich Ochs und Esel bemerkbar. Eine Säge, die Zimmermannswerkzeuge im Binsenkorb hängen an der Rückwand befestigt. Auf dem Dache macht sich eine reizende Puttengruppe mit dem Gloria-Spruchband zu schaffen. Ernst macht der mittlere Engel seine beiden sorglosen Begleiter auf den Inhalt aufmerksam. Auf den Holzpfosten beobachten wir Tauben. Rechts in der oberen Ecke zeigen die efeuumschlungenen Backsteine eine Öffnung, aus der neugierig ein Figürchen herabblickt. Eine etwas derbe Verkündigung an die Hirten greift mit ihrem gebirgigen Terrain bereits in die Formen der Muschel ein.

Reicheren Glanz entfaltet wieder die Anbetung der Könige (Abb. S. 109, links). Schon die korinthische Säule, auf deren Gebälk die Pfosten und Bretter des Daches ruhen, weist auf eine feierliche Szene hin. Die sitzende Madonna hält ihr Kind auf dem Schoße, indem sie dasselbe mit der Rechten umschlingt, während die Linke ein Füßchen faßt. Ein Zug freundlicher Milde durchleuchtet ihr Antlitz. Dem Kinde fehlt der Kopf, sein Händchen faßt den Schleier der Mutter. Die Weihegabe des ältesten der Könige ist bereits zu den Füßen der Mutter niedergelegt. Fragend aufblickend, faßt er bereits das Füßchen des Jesuskindes, um dasselbe zu küssen. Zu beiden Seiten des Bildes stehen seine Begleiter in reicher Tracht. Ein verschieden gefaltetes Übergewand deckt die teils kostbaren Unterkleider. Halsketten und die Gefäße in den Händen vollenden den Eindruck orientalischer Pracht. Den Turban des einen ersetzt bei seinem Gegenüber Diadem und Lorbeerkranz. Der bekannte Typus des hl. Joseph erscheint wieder. Er faßt Maria am linken Arm. Um die feierliche Ruhe der Vordergruppe nicht zu stören, sehen wir entfernt im Hintergrunde, über den Köpfen der Krippentiere zwei aufwärts eilende Reiter und zwei beladene Kamele. Von den künstlerischen Spielereien der vorigen Szene wird hier vollständig abstrahiert.

Davon ist überhaupt in den folgenden beiden Szenen nichts mehr zu beachten. Die Abnahme vom Kreuze zeigt Maria unter demselben in die Knie gesunken (Abb. S. 109, rechts). Sie faßt in stummem Schmerze den linken Arm des toten Sohnes. Das dornengekrönte Haupt desselben ruht im Schoße Maria Magdalenas. Der tote Körper, dessen Knochengerüste und Muskulatur scharf betont ist, ist weich hingebettet in die Fläche, frei von Todesstarre. Außer den Wundmalen sind keine Verunstaltungen sichtbar. Die sitzende Magdalena faßt mit der Rechten das sterbensmüde Dulderhaupt. Der Mund ihres vorgebeugten Kopfes ist klagend, leicht geöffnet. Neben ihr ist der Oberkörper einer älteren Frau mit gefalteten Händen sichtbar. Ein mit Werkzeugen in der Rechten versehener Mann, dessen linke Hand das vom Kreuze herabhängende Tuch faßt, schließt die Figuren der linken Seite ab. Rechts sehen wir Johannes stehen. Die Hände ineinander gelegt, blickt er in die Ferne. Dem geöffneten Munde entströmen laute Klagen. Der Kopf einer Frau und der an den Kreuzesbalken sich anschließende Mann füllen hier den Raum.

Die Komposition entbehrt nicht eines intimen Reizes. Um die Mitte der schmerzhaften Mutter und des Leichnames ihres Sohnes sind je drei Figuren zu beiden Seiten geschickt verteilt.

Den Schluß bildet die Auferstehung (vgl. Abb. S. 101). Der segnende Christus steht auf dem geöffneten Grabe. Von den drei Wächtern sind zwei noch in tiefen Schlaf versunken, während der dritte eben aufgewacht ist. Das anbetende Englein auf dem Sargdeckel hat sein Köpfchen eingebüßt. Zwei fernere Engel in der Höhe schließen die Osterszene ab. Im Hintergrunde sehen wir in kleinen Figuren die Jünger auf dem Wege nach Emmaus.

Vergleicht man die Serie dieser Reliefs mit denjenigen der Kathedrale, so fällt schon in deren Umrahmung der größere Reichtum des Pilar auf. Die Zwischenpfeiler entbehren dort der Figuren, die hier, in feiner ästhetischer Berechnung nicht die Linie der Reliefs unterbrechen, sondern über derselben eine Reihe von sieben plastischen Werken bilden, welche die Wirkung der Hauptarbeiten nicht beeinträchtigen. In diesen, den reichsten Strebepfeilern nachgebildeten Teilen zeigt die Gotik den unerschöpflichen Wechsel ihrer Motive, in den die Reliefs bekrönenden Baldachinen



GEBURT CHRISTI

Detail vom Hochaltar der Pilar-Kirche in Zaragoza (Text S. [illegible])

endlich jenen subtilen Reichtum von feinster Ausführung, der an Werke der Goldschmiedekunst erinnert. Die tief ausgehöhlten Ornamente verraten eine virtuose Handhabung des Meißels, der mit großer Sicherheit seine zarten Gebilde dem Marmor zu entlocken wußte. Die siebenmalige Wiederkehr der Muschel wirkt etwas ermüdend, da dieses Motiv der Nischenverkleidung ungleich dankbarer für Werke der Freiplastik als der Reliefs sich eignet.

Die etwas schematisch scharfe Behandlung der Haare, von Weichheit ziemlich weit entfernt, weist auf den Stil einer Schule, selbst auf den eines einzelnen Meisters hin. Die meist ziemlich starkknochigen Figuren zeigen eine ziemlich robuste Künstler-Individualität, die, besonders in Maria Heimsuchung, sich zu reifer Schönheit erhebt, aber auch in genreartigen Details sich zuweilen gefällt. Man denke nur an die Geburt Christi. Köstlich ist die Beobachtung, wie schwer, zuweilen fast unbeholfen sich der Gotiker mit den Ornamenten der Renaissance zurechtfindet.

Eine Hohlkehle mit reich skulptierten Ornamenten schließt den Unterbau ab, einem schmucklosen Bande entwächst ein aufrecht stehendes Spitzbogenmotiv, über dem der dreigeteilte Hochbau emporstrebt.

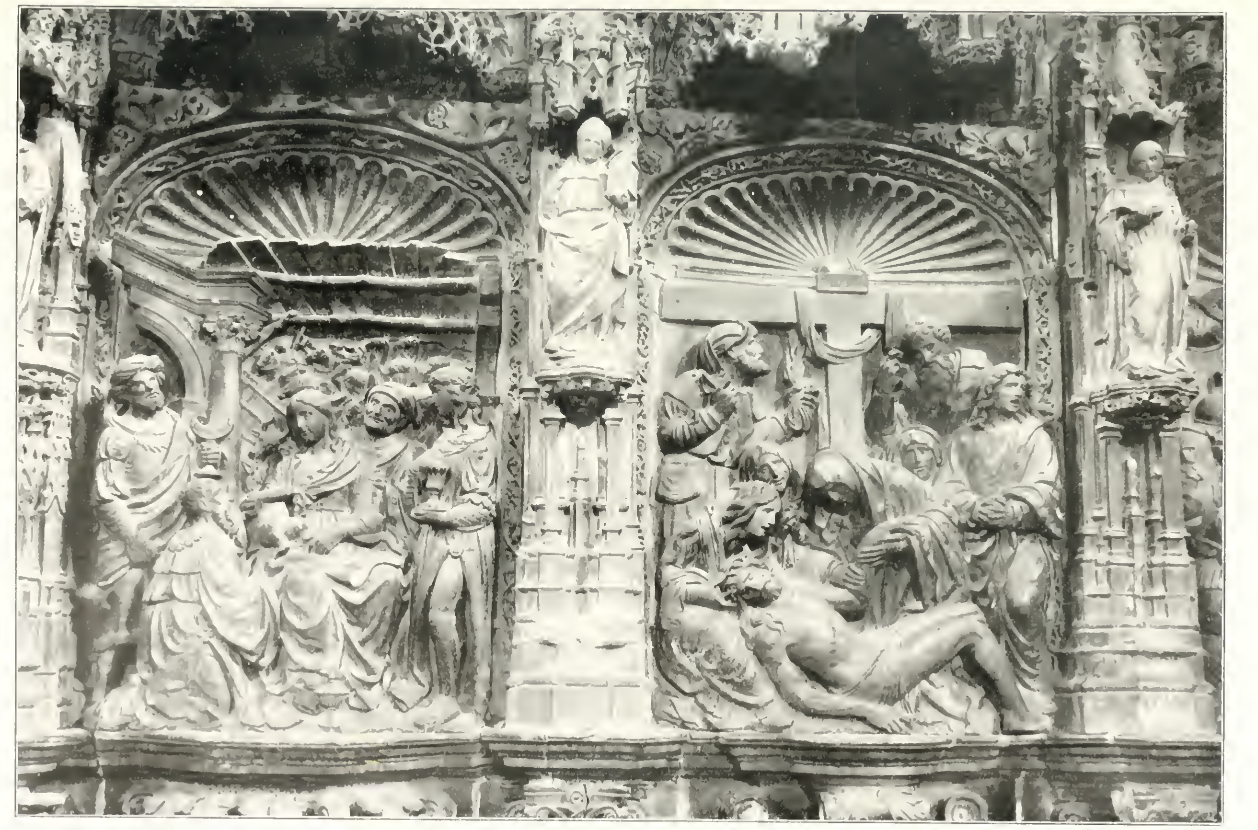
Schon der erste Blick macht hier auf Gegensätze und leise Wandlungen aufmerksam. Schmiegten sich bisher die Gewandungen in ruhigem Flusse dem Körper an, so macht sich jetzt ein knittriger Faltenwurf bemerkbar. Die Gesten werden energischer, die Stellungen entschiedener, so daß eine Veränderung des Stiles sich deutlich bemerkbar ankündigt.

Wenden wir uns zuerst der mittleren Darstellung der Krönung Mariä zu (Abb S. 101). Die zu lösende Aufgabe war hier keine leichte, da die Nische des Allerheiligsten mit der Komposition verbunden werden mußte. In der Kathedrale war man dieser Schwierigkeit ausgewichen, indem man durch einen Spitzbogen die untere Szene abschloß (Abb. S. 98).

Elf Apostel sind um das offene Grab der Mutter Gottes versammelt. Man kann ihre Gruppierung keineswegs als eine glückliche bezeichnen. Johannes wendet dem Beschauer den Rücken. Von den beiden ihm gegenüber, jenseits des Grabes postierten Figuren ist nur Kopf und Oberkörper sichtbar. Rechts von den Füßen der Madonna erblickt man die mittlere Partie eines Antlitzes. Und links von Jakobus schaut noch ein Kopf, offenbar derjenige des hl. Petrus, heraus. Die geteilte Aufmerksamkeit zwischen dem offenen Grabe und der zum Himmel aufstrebenden Hauptfigur ist schlicht betont, indem zwei der Apostelköpfe aufwärts gerichtet sind. Seine ganze Aufmerksamkeit schenkte der Künstler dem hl. Jakobus. Kühn ist er aus dem Kreise seiner Apostel herausgetreten. An der linken Seite steht er, in der Hand den Pilgerstab, den Hut auf dem Haupte und verkündet als Spaniens Nationallehrer das eben Geschaute seinem Volke. Auf Wolken mit Engelköpfchen steht die Mutter Gottes. Ihre Hände sind gefaltet. Das vom Schleier umsäumte Haupt blickt empor. Der schon beobachtete Nimbus wird durch einen, teils mit Sternen besetzten Strahlenkranz bereichert. Die knittrigen Falten machen sich besonders an den unten aufliegenden Partien des Kleides und des Mantels bemerkbar. Aus den seitlichen, mit Muscheln geschlossenen Nischen schweben zwei Engel heraus, welche die aufwärts strebende Bewegung der Madonna zu unterstützen scheinen. Damit ist die Szene der Himmelfahrt abgeschlossen.

Die Nische des Allerheiligsten bildet nicht mehr wie in der Kathedrale einen Kreis, vielmehr eine leicht geschwungene Ellipse. Engelköpfchen und Ornamente vermengen sich ebenfalls nicht mehr in einem Kranze, sondern sind hübsch geteilt. Jene sind in die Hohlkehle verwiesen, diese bilden den äußern Rand. Vier Engel, von denen die unteren in anbetender Stellung, die oberen auf Saiteninstrumenten spielen, dekorieren die Seitenflächen. Über der Nische ragt aus Wolken das Brustbild Gott-Vaters, vor dem das Sinnbild des hl. Geistes, die Taube schwebt. Mit dieser Schlußgruppe wird die ganze Komposition von einem einheitlichen Gedanken getragen und durchdrungen. Denn in Verbindung mit dem in der Nische verborgenen eucharistischen Erlöser ist das Bild der Dreifaltigkeit vollständig, diese erwartet die emporschwebende Gestalt der Himmelskönigin zur feierlichen Krönung.

In der Umrahmung und Überdachung leistete die dekorative Architektur ihr Höchstes. Graziös heften sich an die beiden vertikalen Rahmen Konsolen mit den Evangelisten unter Baldachinen. Diese Disposition verdoppelt sich in der Höhe der ernsten Figur Gottes des Vaters, um endlich in entschieden emporstrebenden Baldachinen die ornamentalen Schlußblüten zu entfalten. Die mittlere Partie endet in fünf Giebeln, von denen drei stärker entwickelt hervortreten. Sieben Figürchen machen sich gleich Vöglein im schattigen Blätterwalde bemerkbar, von denen wir in der Mitte das graziöse Standbildchen Evas leicht erkennen.



DIE HL. DREI KÖNIGE UND DIE GRABLEGUNG — VOM HOCHALTAR DER PILAR-KIRCHE IN ZARAGOZA

Text S. 106

Rechts ist die Darbringung Jesu im Tempel dargestellt. Sie vollzieht sich vor dem dreigeteilten Tore, dessen gerader Abschluß mit seiner harten Linie wohl als Pendant zur gegenüber liegenden, nicht minder unglücklichen Disposition gefordert wurde. Die untersetzte, bärtige Figur des Hohenpriesters mit mächtiger Kopfbedeckung trägt das Kind auf einem Tuche in seinen Armen. Links erblicken wir die Mutter, stehend, mit gefalteten Händen. Ihr eingefallenes, zartes Gesicht erinnert an eine genesende Wöchnerin. Ihr gegenüber steht der hl. Joseph mit den Tauben in den derben Händen. Er ist nicht der kahlhäuptige Aragonier der untern Reliefs, sondern energische Haupt- und Barthaare schmücken den Kopf, dessen Typus entfernt an einen Völkerlehrer Paulus erinnert. Simeon und Anna und die Köpfe zweier Füllfiguren sind noch sichtbar.

Ist in dieser Szene noch einige Würde gewahrt, so sehen wir gegenüber in der Geburt Mariens die Kleinmalerei aller Details einer Wöchnerinnenstube, die im Gemälde, als kulturgeschichtliches Bild mit ihrer treuherzigen Naivität anziehend wirken mag, aber im monumentalen Ernst des grandiosen Altarwerkes doch fremdartig berührt (vgl. Abb. S. 101). Die Draperien des hohen Baldachinbettes sind zurückgeschlagen. Wir erblicken, an die Kissen des Lagers sich anlehnend, die Mutter Anna. Mühsam hat sie sich etwas erhoben, um die Erquickung entgegenzunehmen, die ihr eine Frau, sorglich mit einem Tüchlein gefaßt, entgegenbringt. Zwei weitere Frauen sind an den Fußenden des Bettes, die eine faltet ihre Hände, während die andere einen Teller in ihrer rechten Hand trägt. Rechts sehen wir den hl. Joachim, im Lehnstuhle sitzend. Der prächtige, greise Kopf ist gesenkt. Er blickt nach dem Kinde, dem die Amme liebend ihre volle Aufmerksamkeit widmet. Ihr gegenüber macht sich eine Frau mit Linnen und Geschirr über einer kleinen Truhe zu schaffen. Kein Detail darf in der behaglichen Bürgerkemenate fehlen, weder Hund und Katze, noch Pfännchen und Löffel. Die Komposition ist von liebevoller Klarheit und Einfachheit. Man könnte beinahe den Eindruck gewinnen, als hätte ein tüchtiger Miniator sich auch einmal in Marmor versucht.

Der vertikale Abschluß der beiden eben besprochenen Szenen entspricht derjenigen der Mitte. Zur Bekrönung bilden zwei Reihen der Metalldekoration entnommener Motive den Übergang. Im Abschlusse jubelt das dekorative Können wieder in seiner frohen Formenwelt, die lianengleich die Fläche verkleidet. Drei Baldachine geben das Einteilungsschema, aber zwischen diesen bereichern unten drei und oben zwei Figürchen auf Konsolen, unter eigenen Baldachinen den Abschluß.

Als fände unermüdliche Dekorationslust kein Genüge, jubelt sie noch einmal jugendfrisch auf im Rahmen, der den ganzen Hochbau umzieht. Zwei alttestamentliche Figuren, wahrscheinlich Moses und Aron, stehen an der Basis, aus der sich das durch Tier-Menschen, Bestien und Vögel belebte Geranke entwickelt. In den knienden Engeln mit den bekrönten Wappen ruht das wilde Gewoge des ornamentalen Flusses einen Augenblick, um sich in frohem Wellenspiele weiter zu tummeln, bis es in den beiden Engeln, mit dem Pilar im Schilde, endlich sich verliert.

Die häßlichen Vasen und der Kreuzabschluß sind natürlich eine spätere Zutat.

2. Würdigung des Pilar-Altares

Das historische Material über Forments Werk hat der verdiente Geschichtsschreiber Zaragozas, den wir noch näher kennen lernen werden, in der genannten Festschrift zusammengestellt.[1]) Er folgt in den archivalischen Zitaten J. M. Quadrado.[2]) In den Jahren 1509—1511 wurde die Arbeit ausgeführt. Die Zahlungen an den Künstler sind aus den gesta capituli des Pilar exzerpiert. Die Kosten beliefen sich auf 9000 escudos de oro, gleich 18000 Dukaten, eine Summe, welche »gleichzeitig den Hunger des Künstlers stillte und sein Vermögen äuffnete«, wie eine spätere Aufzeichnung bemerkt. Die Spenden einzelner begüterter Wohltäter, unter denen Ferdinand II., König von Aragon, genannt wird, sind in der genannten Quelle ebenfalls aufgezeichnet.

Merkwürdig ist die Pietät, mit der bald vier Jahrhunderte zu diesem Altare emporblickten. Das malerische Bild der alten Pilarkirche mit ihren Nebenbauten sank in Trümmer, um seit 1681 dem heutigen Neubau zu weichen. Der Architekt Francisco Herrera nahm nach dem Vorbilde der nie vollendeten Kathedrale von Valladolid das mächtige, 132 m lange und 67 m breite dreischiffige Rechteck in Angriff. Ventura Rodriguez führte seit 1753 den Bau fort, an dessen Vollendung heute noch gearbeitet wird. Ein Kapellenkranz umzieht auf drei Seiten das Innere. Für das Gnadenbild erbaute man eine eigene, frei-

[1]) La virgen del Pilar. S. 41—46.

[2]) J. M. Quadrado: España sus monumentos y artes — su naturaleza é historia Aragon. Barcelona 1886. S. 459 ff.

stehende Kapelle, von einer komplizierten Kuppel überdeckt. Ein massiv silbernes Gitter schließt hier den Altar ab. Man berief die berühmtesten Maler, unter denen Goya, zur weiteren Bereicherung des Baues. Forments Hochaltar bleibt, trotz der großen aufgewendeten Mittel der späteren Zeit, doch künstlerisch der Mittelpunkt und die Perle des Pilar, der als architektonische Wächter zwei mächtige Pfeiler zum Schutze neben den Hochaltar hinstellte. Alle Stilwandlungen sind ehrfurchtsvoll an diesem Werke vorübergegangen. Die eingreifendsten baulichen Veränderungen haben die Erhaltung, die als relativ vorzüglich bezeichnet werden muß, nicht wesentlich beeinträchtigt. Im Gegenteil, die teils nüchterne, teils unharmonische, nächste Umgebung trägt wesentlich dazu bei, daß das Auge hier doppelte Befriedigung findet.

Das Stimmengewirre der Jahrhunderte schweigt, die Kritik verstummt, das Lob überbietet sich in den gewagtesten Steigerungen vor dieser Leistung des 16. Jahrhunderts. Der Hofmaler Filip IV. José Martinez († 1682) rühmt Forment als »gran debujante y grande historiador«. Der Franziskaner Ant. Hebrera ruft begeistert aus, die Härte des Marmors habe die Weichheit des Wachses angenommen, die Figuren und Ornamente, »están perfectisamente acabados«. Der nur für die klassische Kunst eingenommene, nüchterne Antonio Ponz muß doch den Meister anerkennen: »fué uno de los mayores escultores que tuvo España«. Mario de la Sala findet die Vorzüge der Gotik und der Renaissance hier vereinigt: »es un trabajo que refleja con seguros rasgos la transición del uno al otro estilo y las mezcla de los dos«.

Unbeirrt durch diese Hymnen nähern wir uns prüfenden, abwägenden Auges wieder der hoch gefeierten Schöpfung Forments.

Das Material, dem die Formen eingehaucht wurden, ist der feine Alabaster von Escatron, einem Städtchen des Ebrotales, auf der Hälfte des Weges zwischen Zaragoza und Tortosa. Er ist wenig porös, daher für Kleinplastik günstig, aber keineswegs von der Weichheit des Marmors von Carrara.

Eine zarte Polychromie hauchte etwas Wärme in das kalte Weiß des Gesteins. Heute kann man diese in den Goldsäumen der Gewänder, in deren Musterung, am deutlichsten aber in den Ornamenten noch erkennen.

Am interessantesten ist immer der Vergleich mit dem Hochaltar der Kathedrale. Forment war in der glücklichen Lage, die leisesten Schwächen dieses Meisterwerkes belauschen und vermeiden zu können. Die Stellung der Figürchen in den Trennungsgliedern ist sehr bezeichnend. Dem naiven Horizontalismus macht Forment keine Konzessionen. Leise hebt sich die Linie wie ein zarter Atemzug, um sich nach der gegenüberliegenden Seite wieder zu senken. Ein geheimnisvolles Leben der Linie macht sich in kaum bemerkbaren Schwingungen geltend. Eine eingehende Untersuchung ist umso lohnender, da sich immer neue Schönheiten offenbaren.

Das Eindringen der Renaissance vollzieht sich in merkwürdiger Weise, von oben nach unten. Scheu kündigt sie sich im Hochbau in den beiden Muschelformen der Himmelfahrt Mariae an. Eine ganze Serie dieser Neuerungen stellt sie in der obern Reliefreihe des Unterbaues aus. Im architektonischen Rahmenwerk, in den leicht bekleideten Wappenhaltern der untersten Serie erblüht der neue Stil in Frühlingskraft, die schwellende Ranken um die Statuen der hl. Jakobus und Braulio emporwuchern läßt. Im Künstlerbildnisse dröhnen endlich die Schritte des jungen Humanismus deutlich uns entgegen.

Auch künstlerisch sind die Unterschiede zwischen den drei Szenen des Oberbaues und den sieben Reliefs der Basis nicht zu verkennen. Die gedrängten, wirren Gruppen mit ihren hervorragenden Oberkörpern und Köpfen nehmen eine vornehme, zuweilen fast kühle Klarheit und Einfachheit an. Die wirren, zerknitterten Falten weichen jenem Linienflusse, der die Körperformen zwar umkleidet, aber diese dennoch durchschimmern läßt. Die untersetzte Einzelnfigur entwickelt sich zuweilen zu hoher Grazie, man erinnere sich nur an die Madonna in der Heimsuchung. Einige der Männerköpfe, wie zwei der Könige der Anbetung, nehmen jenes Oval an, das von weiblicher Zartheit nicht weit entfernt ist. Die Detailschilderung ersetzt monumentale Würde, nur in der Geburt Christi eilt das Auge noch einmal ins gelobte Land der miniaturartigen Kauserie.

Über die Gründe dieses Wechsels haben wir Vermutungen, die noch berücksichtigt werden.

3. Forments übrige Werke in Zaragoza Giovani Moreto

I. Wir wenden uns der Kirche San Pablo, einem Bau des 13. Jahrhunderts zu. Schlank wie eine Lilie hebt sich aus dem ziemlich niedrigen Baukomplexe der hoch emporsteigende, achteckige Turm, von reizenden Backsteinornamenten umsäumt, denen die grünen und weißen Azulejos teilweise reicheres Leben und Farbenfreude verleihen. Im dreischiffi-

gen, etwas düsteren Innern begegnet uns der Hochaltar, in Holz geschnitzt und reich polychromiert (Abb. S. 113).

Dieser Hauptaltar wird dem Damián Forment zugeschrieben, bemerkt man uns, eine Bezeichnung, die nicht jeden Zweifel ausschließt, im Gegenteil solche zu wecken scheint. Quadrado[1]) ist der Ansicht, daß sich in den gotischen Details und in der Ausführung nicht mehr die künstlerische Höhe des Pilar gewahrt finde, und schließt, daß weder der Meister noch seine Schule hier in Betracht komme. D. Maria de la Sala hat die Dokumente des Pfarrarchives zu Rate gezogen.

Er hat seine gründlichen »estudios de Zaragoza« in der fast nicht mehr auffindbaren Wochenschrift El Pilar niedergelegt. Die Unmöglichkeit, ein Exemplar aufzutreiben, führte uns durch freundliche Vermittlung zum greisen Autor, der uns ein solches zu übermitteln die Güte hatte.

Er beantwortet[2]) die Frage: wer war der Autor des Altares? mit Rechnungsauszügen aus den Jahren 1516—1519. In denselben werden verschiedene Maler genannt, von denen Summen für die Fassung bestimmter Teile des Altares quittiert werden. Die Rechnungen der folgenden Jahre bis und mit 1523 fehlen. Im Jahre 1524 aber taucht die willkommene Notiz auf: »Item e paguado a mastre Formen en parte del pago de las Polveras del Retablo del señor San Pablo mil trecientos y treinta y tres sueldos«. Sicher ist demnach, daß Forment am Altare tätig war. Ihm hier nur die »Polveras«, den um den Hochbau sich ziehenden Rahmen zuschreiben zu wollen, entspricht doch keineswegs dem Ansehen des Meisters. Die naturgemäße Erklärung dieser Stelle gibt uns einzig die Ansicht, daß es sich nur um die Schlußbezahlung für das ganze Werk handeln konnte. Es wäre 1516—1524, in unmittelbarem Anschluß an die Tätigkeit im Pilar entstanden.

Keineswegs wollen wir damit behaupten, daß es sich um eine ausschließlich eigenhändige Arbeit des berühmten Meisters handle. Er beschäftigte sicher schon im Pilar eine größere Zahl von Schülern. Das günstige Verhältnis des Lehrers zu denselben beleuchtet die eingangs zitierte Grabinschrift von Huesca.

Die künstlerische Würdigung wird, in Verbindung mit den obigen Hinweisen der Geschichte, zur Klärung der Frage einiges beitragen.

Die Einteilung ist derjenigen des Pilar ähnlich, mit dem Unterschiede, daß der Oberbau sich in zahlreichere Kompartimente auflöst. Die unterste Partie entbehrt des figuralen Schmuckes. In einfachster Weise ist die Einteilung der Predella hier durch Renaissance-Dekoration angedeutet. Diese selbst weist zwischen den Figuren der Bischöfe San Blas und San Gregorio sieben Reliefs mit Passionsszenen auf, deren Reihenfolge die Statuen der Evangelisten und ein Ölgemälde, Madonna und Heilige, unterbrechen.

Christus am Ölberge kniet auf dem Felsen erhöht vor dem Engel. Um ihn sieht man die drei schlafenden Apostel, von denen Petrus sich hingelegt hat, sein Gegenüber aber weniger bequem sich nur anlehnt. Aus dem Felsen schauen schlaftrunken die Köpfe der übrigen Apostel. Oben nähern sich in kleinen Figürchen bereits die Juden. Die hier durch den Inhalt gegebene Ruhe weicht nun einer mehr dramatisch bewegten Szene.

Die Gefangennahme zeigt den bereits gebundenen Heiland. Die sich ihm nähernde Gestalt hat man als Judas, der seinen Meister küßt, erklären wollen; damit hätte der Künstler die Fesselung Jesu unmotiviert als bereits vollzogen dargestellt. Links ist Petrus mit dem Knechte des Malchus beschäftigt, dieser läßt sich die Verstümmlung seines Hauptes nicht ohne Abwehr gefallen. Rechts hat ein Henker das Kleid des Gefangenen erfaßt und erhebt drohend seine Rechte. Den Hintergrund beleben drei Soldaten, zwischen denen die Hand des Judas mit dem Beutel sichtbar ist.

In der Geißlung erblicken wir die gebeugte Gestalt Jesu, die hohe Säule umklammernd, an die er gebunden ist. Drei Henker in lebhafter Aktion umgeben die Mittelfigur, doch fehlen ihnen heute ihre Instrumente. Fast mitleidig blickt ein mit dem Helme bedeckter Zuschauer nach dem blutigen Schauspiele, während links oben die Brustbilder zweier Männer, von denen einer mit dem Turban bekleidet ist, ihre offene Freude nicht unterdrücken können.

Nach der bemalten Fläche folgt die Ecce homo Szene. Der auf einem Postamente stehende Christus, zwischen dem sitzenden Pilatus und einem Schergen, wird dem Volke gezeigt. Dieses ist durch fünf lebhaft erregte Männer, voll trotziger Herausforderung repräsentiert. Ein Knabe ist kniend gegen die Basis gewendet, auf der Jesus gezeigt wird. In deren Öffnung kauert ein Hündchen.

Eine Episode aus dem in heftiger Eile vorwärts drängenden Kreuzwege gibt, in teilweise

[1]) J. M. Quadrado l. c. S. 478.

[2]) Bolletin de el Semanario El Pilar. Estudios de Zaragoza por D. Mário de la Sala Valdés. Zaragoza 1886. S. 335 [illegible].



REMBRANDT ANBETUNG DER HIRTEN (VON 1646)

Kgl. Alte Pinakothek in München





DER HOCHALTAR VON SAN PABLO IN ZARAGOZA

Text S. 11[illegible]

rohem Realismus, die folgende Szene. Der göttliche Dulder, mit dem Kreuze beladen, wird von einem Henker links an den Haaren gefaßt, gleichzeitig stößt ihn dieser mit dem Fuße, eine trefflich bewegte, äußerst lebendige Gruppe. Rechts zerrt ein Knecht am Stricke, der um die Hüften des Kreuzträgers gelegt ist. Im Hintergrunde erblickt man zwei Männer, von denen einer zu Pferde, sodann Johannes und Maria, die liebend das Kreuz anfaßt, endlich einen Posaunenbläser.

Den Schluß bildet die Grablegung, keineswegs eine Kopie in Holz des Marmororiginals im Pilar. Der Leichnam ist an den Schoß der Mutter Gottes angelehnt. Johannes hält dessen linken Arm. Nur in dem vom Kreuze herabfließenden Linnen, dessen Enden zwei Männer fassen, wird man leise an den Pilar erinnert. Zwischen Maria und Johannes kniet die trauernde Magdalena. Ein Jüngling und eine Frau sind im Hintergrunde bemerkbar.

Absichtlich sind wir bei diesen Reliefs etwas verweilt, um darauf hinzuweisen, daß es sich nicht um schematische Wiederholungen eines oft behandelten Themas, sondern um originale Kompositionen eines frisch empfindenden Künstlergeistes handelt. Man beachte endlich in der Auswahl der Gegenstände die friedliche Ruhe der ersten und letzten Darstellung, dazwischen das zuweilen wilde Gewoge des Leidenskampfes.

Wenden wir uns dem Hochbaue zu. Dominierend tritt aus dessen Mitte die lebensgroße Gestalt des Völkerlehrers hervor. Die Rechte faßt das Schwert, in der Linken ruht das geschlossene Buch. Ernst und groß angelegt sind die Falten des Unterkleides wie des großen Mantels, dessen Gewandmassen ruhig von den Schultern herabfallen, unter dem rechten Arm hindurch sich nach links bewegen, um hier in den Schlingungen und den ruhigen Enden ein Gegengewicht zum starren Schwerte zu bilden. Das Haupt mit dem kahlen Scheitel und den gewellten Barthaaren erinnert an einen Moseskopf. Die Behandlung der Haare erscheint uns bekannt. Wir haben sie im Hochaltar des Pilar wiederholt beobachtet.

Über der Muschelform der großen Nische macht sich um die Glasfüllung der kleinen Sakramentskapelle die fröhliche Renaissance wieder im heiteren Dekorationsspiele bemerkbar. In ihren krausen Ornamenten, auf denen die oberen Baldachindekorationen aufbauen, tummeln sich mit einladenden Gesten zwei muntere Putten.

Den Abschluß bildet die Kreuzigungsgruppe. Der Heiland ist edel und einfach gehalten. Maria wendet ihr Antlitz vom Gekreuzigten ab. Der ganz jugendlich dargestellte Johannes weist eine fast gesuchte Pose auf. Erstaunt ist die Linke ausgestreckt, während die Rechte in den bauschigen Mantel sich eingräbt.

Acht Szenen aus dem Leben des hl. Paulus gruppieren sich in zwei Reihen, stets von links voranschreitend, um die Mittelpartie. Es handelt sich in der Folge nicht mehr um Reliefs, sondern um Werke der Freiplastik, die, in zarter Ausnützung der gegebenen Fläche, in die Nischen hineingestellt sind.

Mit einer genreartig behandelten Szene hebt die Erzählung an. Zu Pferde erscheint der Pharisäer Saulus vor dem Tore von Damaskus. Ehrfurchtsvoll entblößt der Wächter sein Haupt, denn in der erhobenen Hand zeigt der Ankömmling einen Brief, sicherlich mit wichtigster Botschaft. Dem erstaunten Stadtknechte gegenüber schultert ein Landsknecht sein Gewehr. Handelt es sich hier um einen Anachronismus, oder gar um eine leise Satyre, die sich eine spätere Restauration erlaubte. Eine genauere Untersuchung verneinte die letztere Ansicht.

Zur Sühne für das Sichgehenlassen ist der Ruf der Gnade an Saulus mit hohem Ernste, voll dramatischen Lebens behandelt. Mächtig bäumt sich mit rückwärts gewendetem Kopfe das Pferd, welches die drei erschreckten Diener kaum zu bändigen vermögen. Der Reiter erhebt seine Rechte, das empor gerichtete Antlitz sieht die himmlische Erscheinung, Gott-Vater, mit seiner vorwurfsvollen Mahnung an den Verirrten.

Die Folgen des Rufes sehen wir im folgenden Bilde. Der blinde Saulus kniet, die Hände gefaltet, in der offenen Vorhalle des Hauses, neben ihm wohl sein Gastfreund Judas. Ein Kind, die liebliche Personifikation des göttlichen Auftrages, führt den etwas widerstrebenden Ananias herbei. Dieser, sowie zwei Männer im Hintergrunde drücken ihr höchstes Staunen über die beobachtete Veränderung aus.

Die Taufe des künftigen Völkerlehrers schließt die untere Reihe der Szenen ab. Leicht geneigt, die Hände gefaltet, steht Paulus am Taufbecken. Ihm gegenüber hebt der greise Täufer, wohl Ananias, aus der vorhergehenden Darstellung zu schließen, die — jetzt fehlende — Schale mit dem Taufwasser. Unter dem Baldachine erblickt man drei fernere Täuflinge, von denen einer unbekleidet.

Als »resurreccion de un niño« bezeichnet man die erste Darstellung der oberen Reihe. Eine bestimmtere Bezeichnung des Vorganges

ist leicht möglich. Es handelt sich um die Auferweckung des Jünglings Eutyches, der in Troas während der langen Predigt des hl. Paulus eingeschlafen und zu Tode gestürzt war. Die Lokalität ist mit aller Deutlichkeit festgehalten. Man sieht oben den offenen Söller, unter dem der Jüngling saß, selbst die drei Stockwerke sind angedeutet. Mit dem Gesichte der Erde zugewendet liegt der Verunglückte am Boden. Erschreckt betrachten zwei Männer die jugendliche Leiche. Paulus scheint eben eingetreten zu sein. Er trägt, nachdem er seine Predigt unterbrochen, noch das Buch in der Linken und scheint die Geängstigten zu trösten: Seid unbesorgt, denn seine Seele ist in ihm.

Nach diesem einzigen Hinweise auf die Missionsreisen des Apostels erfolgt ein solcher auf seine erste Gefangenschaft in Rom. Gebunden, müde, aber nicht entmutigt steht die Prachtgestalt vor dem Richter. Ihn begleitet, ebenfalls gefesselt, Aristarchus, »mein Mitgefangener«, wie ihn Paulus ehrenvoll bezeichnet. Der auf dem Throne sitzende Richter scheint, nach dem Goldlorbeer um die Schläfe, der Kaiser Nero selbst zu sein. In antiker Gewandung ist der ältliche Herrscher dargestellt, wie er den Einflüsterungen der drei Beamten Gehör schenkt.



DETAIL VOM PORTAL VON SANTA ENGRACIA
Text S. 11[illegible] vgl. Abb. S. 117

Die Worte des Völkerlehrers, die er während seiner zweiten römischen Gefangenschaft an Timotheus schrieb, »ich ward aus dem Rachen des Löwen befreit«, haben in der folgenden Szene ihr symbolische Darstellung gefunden. Betend kniet Paulus unter den Bestien, von den Kerkermauern rings umschlossen. Zwei Löwen und zwei Bären leisten ihm friedliche Gesellschaft, während oben die Brustbilder von vier bewaffneten Kriegern Zeugen der Danielsszene sind.

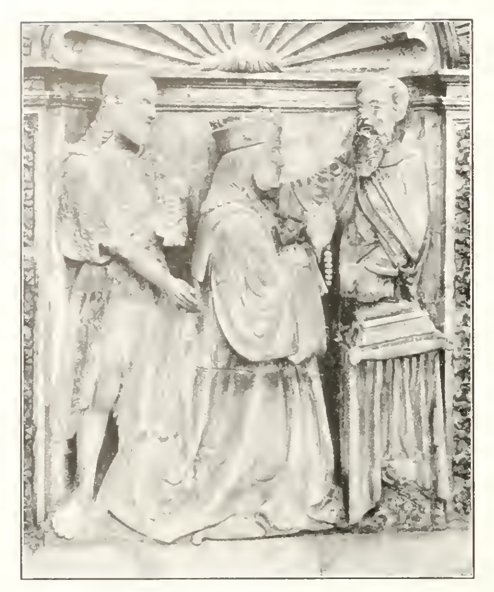
Mit dem Martyrium schließt der ganze Zyklus ab. Nero auf dem Throne und einer seiner Begleiter erscheinen wieder. Tief neigt Paulus den leicht entblößten Nacken, demutsvoll und gottergeben sind seine Hände gefaltet, während der Knecht im Hintergrunde zum Todesstreiche ausholt. Die vier Zuschauer in der Höhe sollen unstreitig Christen darstellen; denn Wehmut und Mitleid künden ihre Züge, einer derselben wendet sich unwillig von der Szene ab.

In der Ornamentik finden sich im ganzen 18 Figürchen, ernst sind die Bischofs- und Mönchsgestalten, zarter die weiblichen Darstellungen. Ihre Stellung im Gesamtwerke läßt sich nicht so genau verfolgen wie im Pilar, da eine etwas saloppe Restauration in der Neuplazierung nicht sehr gewissenhaft vorging.

Die dekorativen Glieder haben nicht wenig gelitten. Leicht erkennt man die Turmmotive als Baldachine über den oberen Szenen der Predella. Krauser, unklarer sind die Bekrönungen im Hochbau, ein wirrer Linienfluß ist hier die eigentliche Signatur.

Die Umrahmung ist breiter als im Pilar. Abgesehen von den verunglückten, an den dekorativen Fries angeklebten Ausgangsfiguren, ist das Ornament malerischer, freier und leichter geworden. Die Engelsfiguren unterbrechen den dekorativen Fluß keineswegs, erscheinen vielmehr als dessen natürlich entwachsende Blüten.

Ergänzt die Phantasie manch fehlendes Detail, vergegenwärtigt man sich das Werk



KÖNIG FERDINAND

Detail vom Portal von Santa Engrácia. Text S. 116, vgl. Abb. S. 117

in seinem polychromen Reize, mit reicher Goldverwendung besonders in den Ornamenten, verfolgt man die Szenen aus dem Leben des hl. Paulus mit liebevollem Auge, in denen die schlichte, fein abgewogene Gruppe mit einer Häufung der sich schneidenden Linien in den dramatischen Vorgängen wechselt, muß man unbedingt bekennen, das ist Damián Forments zweites Meisterwerk. Es darf sogar neben den Hochaltar des Pilars sich stellen; denn die Verschiedenheit des Materials, die sich so deutlich offenbart, ist ein neuer Beweis für die Kraft des Künstler-Genius.

II. Über das Portal von Santa Engrácia (Abb. S. 117) kennzeichnen wir kurz die Kontroverse. Die im reichen plateresken Stil erbaute ehemalige Klosterkirche war dem Ansturme der Franzosen 1808 am meisten ausgesetzt und wurde bis auf die Unterkirche mit den zahlreichen frühchristlichen Martyrergräbern und das überraschend schöne Marmorportal zerstört. Dieses wird, nach den Angaben Quadrados, Juan und Diego Morlanes zugeschrieben. Mário de la Sala[1] beruft sich auf P. Sigüenza, den Historiker der Hieronymitaner, welchem Orden Santa Engrácia zugeteilt war, der es als »obra de aquel famoso escultor Damián Formente« bezeichnet. Der näheren Begründung des Autors, der in ernster Kritik die verschiedenen Angaben auf ihre Richtigkeit prüft, wollen wir nicht folgen. Seinen Resultaten, die wir im wesentlichen wiedergeben, wird eine objektive Untersuchung vorbehaltlos zustimmen.

Das reizende Portal, das Erstlingswerk der Renaissance in Aragon, eine ihrer frühesten Schöpfungen in Spanien überhaupt, zeigt deutlich zwei verschiedene Perioden der Erstellung. Die lateinischen Kirchenväter in den Nischen zwischen den beiden eleganten Säulen, die vier Heiligen unter den Torleibungen mit den anmutigen Engelköpfchen sind sicher keine Formentschen Werke. Diese klassische Ruhe in der Gewandung, die noch gotische Feierlichkeit in der Stellung ist ihm fremd. Sie mögen den Morlanes zugeschrieben werden, obgleich die Bernhardskapelle in der Kathedrale von Diego Morlanes gegen eine solche Annahme spricht.

In den oberen Partien aber erkennen wir leicht Damián Forment. In der mittleren Nische sehen wir die Madonna mit dem stehenden Kinde auf ihrem Schoße. In eleganter Wendung des Oberkörpers kehrt sich dieses seiner Mutter zu. Zwei Engel halten die Krone über dem Haupte der Himmelskönigin. De la Sala bezeichnet diese Darstellung als »Virgen de las Santas Masas« und die beiden Nebenfiguren als »conquistadores de Granada«. In den beiden Seitennischen knien die Gründer der Kirche, die katholischen Majestäten, König Ferdinand (Abb. S. 116) und seine Gemahlin Isabella, die von ihren Schutzheiligen der Mutter Gottes empfohlen werden. Die Statuen der Martyrer, der hl. Lupercio und Lamberto, sowie zwei Schildträger vollenden die Werke unmittelbar über dem Gebälke der untern Partie.

Eine Schwierigkeit scheint die Abschlußnische zu bieten (Abb. S. 115). Der Christuskörper mit seinem luftig geknoteten Lendentuche, dieser entschieden betonten Muskulatur, verrät den uns wohl bekannten Meißel. Aber wie sollen wir uns Maria und Johannes erklären, die in bemitleidenswertem Paralellismus der Stellung der Hände und Augen, in scheuer Verwunderung zum Kreuze aufblicken? Die Schwierigkeit löst sich leicht. Es handelt sich um zwei wohlgemeinte Werke der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, da die ehemaligen Originale in den furchtbaren Stürmen am Anfange desselben zugrunde gingen.

[1] Mário de la Sala l. c. S. 267 ff.



DAS PORTAL VON SANTA ENGRÁCIA IN ZARAGOZA
Text S. 117

De la Sala rektifiziert auch die Angaben Justis, nach welchem »Diego Morlanes das von seinem Vater Juan 1505 begonnene Portal der Kirche des Klosters Santa Engracia vollendete«, indem er nachweist, daß die Arbeit im Jahre 1505 in Angriff genommen, infolge mangelnder Mittel dann einige Jahre ruhte und erst 1519 vollendet wurde.

Vergleicht man die Gesamtdisposition des Portales mit der untersten Serie des Altares im Pilar, so dürfte man an eine Übersetzung jener Dekoration ins Monumentale denken. Auch die Engelsköpfchen in den Türleibungen hätten an der dortigen Rahme um die Nische des Allerheiligsten ihr Vorbild. Dabei äußert sich allerdings sofort das Bedenken, daß ein solches, wenn auch in primitiver Andeutung bereits im Hochaltar der Kathedrale

vorlag. Die Ornamentik in den obern Partien, besonders zu den beiden Seiten der Kreuzigungsgruppe ist formentesk, erinnert an die Versuche des Altares von San Pablo.

III. In der Kirche Sta. Maria Magdalena, eine der acht alten Pfarrkirchen Zaragozas, die schon 1145 in den Urkunden genannt wird, ließ man 1506—1514 durch Juan Salazar den Hochaltar erstellen, dessen Fassung Juan de Sariñena besorgte. Das Auftreten Forments und seine viel bewunderten Werke in Zaragoza regten wohl den Wunsch nach dem Besitze eines solchen für die genannte Pfarrkirche. In den Jahren 1518—1519 liest man in den Rechnungen die Notiz »a mtre forment para el retablo 300 sueldos«.[1] Nach 1533 und 1534 werden, allerdings an einen Schüler Forments, 400 sueldos bezahlt.

Voll Interesse nähern wir uns dem Kirchlein, einem Backsteinbau, den ein reizender ornamentierter Fries in doppelter Reihe umzieht. Der hoch emporsteigende, viereckige Turm, dessen Arzulejos Ornamentation noch Spuren aufweist, hat einen etwas nüchternen Abschluß erhalten. Das Innere überzeugt uns sofort, daß die Baurechnungen des 18. Jahrhunderts hier ihre deutliche Illustration finden. Sie hat auch Forments Werk ungünstig beeinflußt, denn wir müssen die Teile des ehemaligen Altares aus seiner Werkstätte mühevoll zusammensuchen.

In der Kapelle des Santo Cristo stand der gesuchte Altar, der in seinen Dimensionen mit demjenigen des Pilar oder von San Pablo nicht verglichen werden durfte. In einer etwas merkwürdigen Zusammensetzung finden wir heute die Werke. Die Mitte nimmt der Gekreuzigte ein. Am Fuße des Kreuzes sehen wir Magdalena und zu dessen Seiten Maria und Johannes. Das ist wirklich der herrliche Christus, den wir am Portal von Sta. Engracia gefunden, der uns in Huesca wieder begegnen wird. Diese figurale Umgebung wünschten wir für die dort betrachtete Nische, damit wäre ihr einheitlicher Charakter gewahrt. Am Altar beobachten wir noch die Marmorreliefs: die Todesangst am Ölberg, Gefangennahme Jesu, Ecce homo, die Geißlung, der Kreuzweg, die Grablegung, eine der Lieblingsszenen Damián Forments. In der Aufzählung berücksichtigen wir keineswegs die heutige, verunglückte Aufstellung. In einer Seitenwand der Kirche eingelassen begegnen uns die Reliefs Auferstehung und Himmelfahrt Christi.

Wir gehen auf diese Werke nicht näher ein. Einmal könnten wir eine schwache Beschreibung nicht durch Abbildung verdeutlichen und anderseits will eine spätere, ganz mißverstandene Übermalung keinen vollen Genuß mehr aufkommen lassen.

IV. Außerordentlich anziehend wäre die Verfolgung des Einflusses Forments auf den Altarbau der Stadt Zaragoza, deren Kirchen de la Sala in mehr als zwanzig Titeln vorführt. Der Versuch würde zu weit führen. Hingegen dürfen wir darauf hinweisen, daß selbst der Florentiner Juan Moreto, der Schöpfer der prachtvollen Silleria, der Chorstühle im Pilar, sich diesem nicht entziehen konnte.

Zwischen den Jahren 1513 und 1534, nach dem päpstlichen Wappen der Mediceer am Abschlusse des Altars, das sowohl auf Leo X. als Clemens VII. hinweisen kann, wurde im Jahre 1523 Giovanni Moreto der Auftrag zur Erstellung des Hochaltares von San Miguel übergeben (Abb. S. 119). Die Rechnungen für dessen Bemalung und Vergoldung nennen diesen Altar bis 1541.[2]

Schon der Aufbau zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Forments Disposition, wenn auch die Renaissance, figural und ornamental, die Gotik vollständig verdrängt hat. In den Leidensszenen der Predella könnte man den Einfluß von San Pablo geradezu nachweisen. Die Wahl der Sujets stimmt ebenfalls, von einer späteren Zutat, Christus unter den Lehrern, abgesehen. Den hl. Paulus ersetzt hier die prachtvolle Jugendgestalt des hl. Michael, die Bewegung der Figur, die eben aus himmlischen Höhen zum siegreichen Kampfe niederschwebte, durchzittert die Falten des Mantels vor den großen Schwingen. In acht Szenen wird uns die Wirksamkeit des Erzengels geschildert, als Verkünder der Auferstehung an Magdalena und an das Volk, als Beschützer der Sterbenden und ihr Fürbitter. Er vollzieht das Strafgericht Gottes an den Stammeltern, stellt die Seligen Gott-Vater vor und bekämpft den Satan. Die Umrahmung um die Nische des Allerheiligsten unter der Kreuzigungsgruppe hat Moreto figural bereichert.

Wenn selbst ein Florentiner Künstler sich in dieser Weise dem Einflusse Forments gefangen gibt, wird dessen höchste Leistung, der wir entgegengehen, unsere Aufmerksamkeit gewiß wachrufen.

4. Der Hochaltar der Kathedrale von Huesca

Wir verlassen die Hauptstadt Aragons, um uns ihrer ehemaligen Rivalin, Huesca, zuzuwenden. Die Flußufer des den Pyrenäen ent-

[1] Mario de la Sala l. c. S. 203.

[2] Mário de la Sala l. c. S. 177 u. 178.



HOCHALTAR VON SAN MIGUEL IN ZARAGOZA VON GIOVANNI MORETO

Text S. 118

eilten Gállego erneuern, nur für kurze Zeit, das Bild der Niederungen des Ebro mit dem üppigen Grün der südlichen Vegetation. Dann aber macht Hocharagonien sich geltend mit seinen baumlosen Flächen und öden Steppen, höchstens unterbrochen durch die weichen Linienzüge der Mergelerhebungen, die dem Auge kein erfrischend Bild bieten. Tardienta unterbricht die eintönige Fahrt.

Aus dunstigen Fernen leuchten die Schneeberge der Pyrenäen. Die Natur erwacht wieder aus ihrer bisherigen Erstarrung. Wiesengrün breitet seine Blumenteppiche vor einem Throne aus. Auf demselben erblicken wir die einstige Fürstin des Landes, Huesca, die noch ihr stolzes Diadem, die Kathedrale, trägt, nachdem der Hermelin ihrer politischen Bedeutung längst zerfetzt ist. Einst Aragons Hauptstadt, mußte sie diesen Vorrang schon im 12. Jahrhundert an Zaragoza abgeben. Im 13. Jahrhundert noch zeitweilig Sitz der Cortes, zählt sie heute ca. 12000 Einwohner.

Die Kathedrale, erst 1515 vollendet, zieht uns an. Ein prächtiges gotisches Portal entbietet seine formenreichen, etwas abgemessenen Grüße. Wir betreten den quadratischen, dreischiffigen Innenraum, in dessen Disposition man noch die ehemalige Moschee erkennt, deren Grundriß für den christlichen Kultbau maßgebend war. Forments Meisterwerk, der Hochaltar fesselt unsere Blicke.

Auf einen auffallenden Gegensatz dürfen wir sofort aufmerksam machen. Das Licht im Raume ist so ungünstig, daß alle unsere photographischen Detailaufnahmen die Opfer an Zeit und Mühe nicht lohnten. Hingegen hat die historische Forschung für eine Beleuchtung gesorgt, die den Geist freudig erquickt. Aufrichtig verdanken wir H. G. Llabrés sein freundliches Entgegenkommen, das uns den wertvollen ersten Jahrgang der »Revista de Huesca« zur Verfügung stellte.

Wir finden hier eine Kopie des Vertrages[1]) im Archiv der Kathedrale, welchen das Domkapitel mit Forment über den neuen Hochaltar abschloß. Er ist datiert vom 10. Sept. 1520 und umfaßt 16 Artikel. Der Neubau soll »setenta y cinco palmas« hoch, in Alabaster ausgeführt werden, mit Ausnahme der »Bolseras«, der Umrahmung, die in Holz zu schneiden ist, nach dem Vorbilde des Pilar (Art. I). Die Einteilung der Hochwand und deren Szenen werden im allgemeinen bestimmt. Für die unteren Partien, »el banco« sind sieben Szenen aus der Schöpfung vorgesehen und die zwölf Apostel, in deren Mitte der Heiland (Art. V). Man wird beobachten, daß schon damals zwischen Vertrag und Ausführung manche Unterschiede sich geltend machten. Ausdrücklich wird betont, daß die unterste Reihe, der »sotobanco«, »fecho del romano«, in Renaissance-Formen gehalten werden, und, wenn es dem Kapitel gefalle, soll er dem des Pilar ähnlich werden (Art. VI). Es scheint demnach, daß des Künstlers Bildnis ausdrücklicher Wunsch der Besteller war. Der Meister verpflichtet sich, den Altar im ganzen wie in den Einzelheiten nach der Trefflichkeit desjenigen im Pilar zu behandeln, »si mexor podra, ne menos que aquella de bondat«, ja, wenn möglich noch besser (Art. VIII). In vier Jahren, vom Datum der Unterzeichnung des Vertrages an, soll die Arbeit des »banco« beendet sein (Art. XI). Als Preis sind 5000 Dukaten bestimmt (Art. XII). Wenn Forment sich verpflichtet, seiner Arbeit in Huesca selbst zu obliegen, wird ihm jährlich ein bestimmtes Quantum an Nahrungsmitteln zugesichert (Art. XIII). Auch eine Kaution wird verlangt (Art. XIV).

Vergleichen wir den Hochaltar von Huesca (Abb. S. 121) mit allen bisher betrachteten Werken, so fällt uns ein etwas verunglücktes Verhältnis sofort auf. Der Unterbau ist zu hoch, beeinträchtigt die Wirkung der drei Hauptdarstellungen, das ganze Werk scheint viel kleiner als die Hochaltäre des Pilar und der Kathedrale von Zaragoza. Das Kapitel scheint seinen Fehler, dem der Künstler Folge leisten mußte, eingesehen zu haben, denn glücklicherweise verzichtete es auf die Ausführung der vertraglich festgesetzten Bedingung, daß der Hauptkörper fünf Darstellungen und die Nische des Allerheiligsten aufzunehmen habe.

Der eigentliche Unterbau mit seiner Renaissancedekoration ist derjenigen des Pilar ähnlich, nur sind die Bildnisse des Künstlers rechts und links seiner Frau in die äußersten Quadrate versetzt, werden durch den Altartisch nicht mehr verdeckt. Die Gemahlin trägt um den Hals ein Kollier, die merkwürdige Inschrift des Pilar fehlt, im Bildnisse des Künstlers sind die reiferen Jahre zu erkennen, sein Haarnetz ist mehr in die Stirne gerückt.

In den Reliefs der oberen Reihe beobachteten wir, von links nach rechts schreitend, die etwas gedrängte Szene des Abendmahls. An der Brust des Heilandes ruht Johannes, im Vordergrunde, getrennt von den übrigen Aposteln, sitzt der Verräter.

Ruhiger ist die zweite Szene, Christus am Ölberge. Christus scheint eben aus der Höhle herausgetreten, zum Gebete niedergekniet zu sein. Engel sind auf dem Felsen sichtbar.

[1]) Revista de Huesca. Tomo I. Huesca 1903. S. 37—40.



Geb. Fugel

Gesellschaft [illegible] Kunst

Die heilige Nacht

(Karton)





HOCHALTAR DER KATHEDRALE VON HUESCA VON DAMIÁN FORMENT
Text S. 120

Unten, sich an die Erhöhung anschmiegend, sind die drei schlafenden Jünger sichtbar. Die Komposition mit der dominierend hervortretenden Hauptperson ist von hohem Reize.

Der Verrat des Judas faßt den Kuß des treulosen Apostels, die Malchusepisode und die Gefangennahme zu einer dramatischen Szene zusammen. Die Soldatenrotte zieht keineswegs erst im Hintergrunde heran. Judas umfaßt den Herrn mit seinem Liebeserweise, während ihn die vier Henker ergreifen; drohend erhebt einer derselben bereits den Arm. Rechts ist Petrus mit seinem Schwerte mit dem Knechte beschäftigt. Die Idee eines Kampfes, dessen Ausgang noch keineswegs abzusehen ist, hat der Meister hier vorzüglich ausgedrückt.

Die Geißlung zeigt Christus, eine etwas dekorativ behandelte Figur, geneigt, an die Säule gefesselt. Rechts holen drei Schergen zu wuchtigen Streichen aus. Links ein sitzen-

der Knecht mit der Erstellung seines Strafinstrumentes beschäftigt. Im Hintergrunde wehmutsvolle Zuschauer, unter denen man Petrus erkennt. In der Höhe nähert sich ein Engel der Säule. Die Wucht der wild bewegten Linien dieser Komposition gleicht den gegen das flache Ufer hin sich zerschellenden, ruhig verlaufenden Meereswogen. Im Dulder der Mitte findet das Auge seinen Ruhepunkt.

Die nämliche Beobachtung machen wir in der folgenden Darstellung, der Verspottung. Die sitzende, leicht nach vorn geneigte Gestalt des Erlösers ist umgeben von der Rotte, welche die Dornenkrone tiefer ins Haupt eintreibt, drohend ihre Waffen schwingt und in einem Vertreter rechts sich hinkniet, um in Spottgebärden ihre Verachtung auszudrücken. Der Künstler abstrahierte von jedem Hinweise auf einen mildernden Gegensatz, von der Hauptperson abgesehen.

Ecce homo. Christus steht zwischen einem Soldaten und Pilatus, der fragend und auf den Herrn hinweisend nach dem Volke blickt. Vor der Stiege sitzt aufblickend ein Soldat, rechts sind zwei Knaben in der Ecke sichtbar. Der Mittelpunkt der Gruppe liegt in Pilatus, dessen Wendung zum Heiland des letzteren Bedeutung wieder hervorhebt.

Christus vor Herodes. Diese Szene schließt den Zyklus der sieben Passionsszenen. Zwei Henker führen den Verurteilten vor den Fürsten. Er sitzt, begleitet von einem Diener, auf dem Throne und neigt sich, halb neugierig, halb enttäuscht gegen den Ankömmling. Wie sehr bedauern wir, daß von diesen klaren Kompositionen, in denen jedes störende Detail vermieden, die verschiedene Gruppierung ein eingehendes Studium verrät, nicht spezielle Abbildungen, ähnlich denen des Pilar, geboten werden können.

Über den Reliefs zieht sich die stolze Serie der Apostelfiguren hin. Je zwei derselben stehen, durch gewundene Säulchen getrennt, unter eigenen Baldachinen. Stets sind sie in dem Sinne zusammenkomponiert, als ergingen sie sich in ziemlich erregter Disputation. Der eine scheint eben sein Buch geschlossen zu haben, um die Wirkung des Gelesenen auf seinen Nachbarn zu beobachten, während ein anderer, den unumstößlichen Beweis der Wahrheit zu erbringen, dasselbe soeben geöffnet hat. Eine Blütenfolge herrlicher Männergestalten, vom jugendlichen Johannes bis zum kahlhäuptigen Greise, paradiert vor unserem Auge. In der Mitte steht in hoheitsvoller Majestät, segnend Christus. Sein Gestus und die entblößte Brust weisen gleichzeitig auf den Lehrer und den Auferstandenen hin.

Flankiert wird der Unterbau von den Statuen der beiden Heiligen in den Nischen, denen oben die sitzenden hl. Vincentius und Laurentius entsprechen, dessen Geburtshaus in Huesca eine mächtige Kuppelkirche bezeichnet.

Der Unterbau, losgelöst vom ganzen Altar, verglichen mit seinem Pendant im Pilar, präsentiert sich wie eine reiche Krone voll kostbarer Skulpturdetails zum einfacheren, schlichten Reife eines Diadems.

Die Passionsszenen der Predella finden übrigens in den drei Hauptbildern ihre Fortsetzung. Links begegnet uns die Kreuztragung. Neben dem Stadttore scheint sich der Zug durch einen ziemlich steil abfallenden Hohlweg zu bewegen. Fußvolk und Gesindel ist, sich vordrängend, sichtbar. Drei Berittene halten die Menge zurück. An der Rampe ist eben Christus, mit dem Kreuze beladen, totmüde angelangt. Simon von Cyrene, ein prächtiger, greiser Landmann, würdig des hl. Joseph im Pilar, hilft stützend die Last tragen. Im Krieger, der den Wankenden am Stricke zieht, und den drei Männern in seiner Nähe, von denen der hinterste seinen breiten Nacken zeigt, ist die Fortbewegung der Masse und deren einzuschlagende Richtung bereits angedeutet. Es begegnet uns hier eine Konzeption von eigenartiger Tiefe. Forments Können scheint von einem unaufhaltsamen Drange nach künstlerischer Vollendung erfüllt.

Die Kreuzigung in der Mitte atmet, nach der erregten Szene des Kreuzzuges, wieder erfrischende Ruhe und feierliche Stille. Groß erhebt sich das Kreuz mit dem sterbenden Erlöser, dessen Rippen und Muskeln scharf betont sind. Der rechte Schächer hat ausgelitten, erschlafft senkt sich sein Körper vom Kreuze herab, während der linke Verurteilte sich noch in namenlosen Schmerzen zu winden scheint. Unter dem Kreuze sind zwei Berittene, Longinus hält die Lanze in den gefaltenen Händen, der Hauptmann sitzt, still in sich gekehrt, zu Pferde. Die Gruppe der ohnmächtigen Mutter im Schoße des Johannes, von einer Frau gestützt, füllt die linke Ecke, während Magdalena den Kreuzesstamm umfaßt und drei Krieger rechts das eben Geschaute zu besprechen scheinen.

Vergleicht man diese Gruppe in ihrer Sabbatruhe mit der Himmelfahrt des Pilar, glaubt man kaum den nämlichen Künstlergeist wahrzunehmen. Forment war unstreitig von ihrer Vorzüglichkeit selbst durchdrungen. Durch drei

Bogen, von denen die seitlichen über Muscheln, schließt er die Kreuzigung ab. Sonne und Mond und einige Engelköpfchen bilden den Übergang zum Abschlusse. Die Nische des Allerheiligsten, mit den beiden lautenspielenden Engeln, muß sich wieder zum Kreise verengen. Gott-Vater mit der Taube am obern Abschluß wirkt nur noch dekorativ.

Die Kreuzabnahme darf mit dem gleichen Sujet im Relief des Pilar nicht verglichen werden. Zwei Männer haben die Leitern bestiegen und die Hände des Leichnams von den Nägeln befreit, so daß sich dieser in die Arme des einen senkt, von dem andern liebevoll gehalten. Tiefer sind drei Männer mit der Lösung der Füße beschäftigt. Verlangend streckt links Johannes seine Arme nach der Leiche aus, während sein Gegenüber die Linnen bereit hält. Vorn, im Mittelgrunde, ist die prächtige Frauengruppe zu bewundern, drei Personen beschäftigt um die hingesunkene Maria. Zwei derselben blicken ehrfurchtsvoll empor.

Die dekorative Ausstattung des Altares ist derjenigen im Pilar ähnlich, auch in der fein abgemessenen Verteilung der Figuren. Nur weicht die plastische Strenge mit ihrer scharfen Betonung der Details in Zaragoza hier einer mehr malerischen Weichheit, welche die figuralen Szenen ungleich schärfer hervortreten läßt.

Eine Neuerung bedeutet der viel breitere Umfassungsrahmen des Hochbaues, in dem die Engel in den Seiten auf ihren Schilden die Kreuzigung zeigen.

Fassen wir vorerst die Einzelfigur ins Auge, wie sie uns in Huesca entgegentritt. Die gedrungenen, etwas schwerfälligen Gestalten sind verschwunden, sie sind leichter, in der Bewegung elastischer geworden. Der Stoff der Gewänder wurde duftiger und feiner, legt sich oft gleich nassen Tüchern um die Körperformen. Bereits zeigen sich die fliegend bewegten Enden, die wir bisher noch nicht wahrgenommen haben. Die Komposition ist von seltener Klarheit. Auch in der auf den ersten Blick etwas wirren Kreuztragung löst sich bei näherer Betrachtung alles harmonisch auf. Jede Figur hat in der Komposition die ihr zukommende Stelle. Auf die malerische Verfeinerung, das zartere Empfinden Forments haben wir bereits aufmerksam gemacht. Es äussert sich schon in der Gestaltung der Hintergründe. Ein derb ins Ganze hineinschneidender Baldachin, wie in der Geburt Mariä, die starr entwickelte Linie des Abschlusses der Tore, bei der Darbringung im Tempel im Pilar, ist in Huesca undenkbar. Nur leicht angedeutet, plastisch wenig hervortretend ist das Stadttor bei der Kreuztragung, von der ruhigen Fläche trennen sich Kreuzigung und Kreuzabnahme. Im Vertrage war dem Künstler in stilistischer Hinsicht freier Spielraum gelassen. Sprach doch ein Artikel (IX) ausdrücklich, daß der genannte Altar »ó al romano ó ytaliano, ó á la flamenco« ausgeführt werden dürfe, so folgte der Künstler im figuralen Teile dem »romano ó ytaliano«, der Renaissance, in der Dekoration dem »flamenco«, der Gotik. Daraus dem gezogenen Schluß beizustimmen (mit Ornamentik scheint er sich kaum befaßt zu haben), wäre entschieden zu weit gegangen.

Den Fortgang der Arbeit am Altare illustrieren nicht weniger als 15 Dokumente.[1] Es sind Quittungen von Forment über empfangene Geldsummen. Auch dessen Schüler werden genannt. Am 5. März 1532 unterschreibt Forments Frau, Hieronima Alborea, ein Dokument. Sie nennt sich die Frau »del magnifico maestre«, der sich nicht mehr in Huesca aufhielt, sondern als »habitant en la ciudad de Zaragoza« bezeichnet wird. Gelegentlich wird er sogar »absente del regno de Aragon« genannt. 1534, 12. August, unterschreibt Forment, wieder in Zaragoza wohnend, eine Quittung. Am 22. August 1537 erklären sämtliche Kanoniker mit Namensunterschrift, daß der Altar zur vollen Zufriedenheit vollendet sei.

Die Frage nach dem Autor des Marmoraltares der Pfarrkirche der Kathedrale dürfen wir berühren. Es handelt sich um einen hübschen Neubau, in welchem ein alter Altar vom Kloster Montearagon überführt und hier aufgestellt wurde. Alle Versuche, in den Quellen einen Hinweis auf Forment als Autor desselben zu finden, waren resultatlos. Begreiflicherweise; denn in diesen Figürchen, ziemlich mühsam zusammenkomponiert, wird man umsonst des Meisters Hand zu entdecken suchen.

Hingegen finden wir in der kleinen Sakramentskapelle, einem quadratischen Raume von 4 m, hinter dem Hochaltar, in der Höhe der Nische des Allerheiligsten, im Altärchen daselbst eine Darstellung der Anbetung der Könige in bemaltem Marmor. Unstreitig ist dieses Werk Forment zuzuschreiben. Madonna und Kind stehen zwar künstlerisch nicht auf der Höhe der reizenden Könige. Hingegen im hl. Joseph begegnet uns wieder die realistische Greisenfigur, die wir bereits kennen. In der Kapelle der hl. Anna haben wir in der

[1] Revista de Huesca l. c. S. 151—154.

Alabastergruppe der Pietà und den sitzenden Propheten ebenfalls einen Hinweis auf den Schöpfer des Hochaltars.

5. Die Periode des Barock

Im Hochaltar von Huesca beachten wir eine Zwischenstufe in Forments Entwicklung. Der figurale Schmuck will sich in die gotische Umgebung nicht mehr fügen. Es ist das Verdienst Dr. Hipólito Casas, auf die voll entwickelte plateresk Periode, den Barock Forments aufmerksam gemacht zu haben.

Der historische Untergrund ist merkwürdig. Wäre er nicht durch eine Reihe archivalischer Dokumente[1]) verbürgt, könnte man ihm kaum Glauben schenken. Im Jahre 1571 empfing die Enkelin des Künstlers, Ursula García y Forment, vom Kapitel der Kathedrale de Santo Domingo de la Calzada in der Provinz Logroño noch eine Restzahlung für den Hochaltar, den Damián Forment im Jahre 1517 erstellt hatte.

Wir gedenken uns nicht eingehender mit diesem Werke zu beschäftigen, da uns dasselbe nicht durch Autopsie bekannt ist (Abb. S. 125). Man beobachtet, daß das Barock hier vollständiger Sieger ist. Der Unterbau ist in Marmor, der Hochbau in Holz gearbeitet. Nur an ersterem macht sich in der Mitte noch die Gotik geltend, sofern es sich nicht um Reste einer älteren Anlage handelt.

Der eigentliche Retablo ist in seiner Einteilung nicht ohne Interesse. In vier Etagen türmt sich die Architektur auf, von den stilistischen Neuerungen abgesehen, eine Erinnerung an den Altar von San Pablo. Nicht ohne Mühe läßt sich die gewählte Teilung in den mittleren Partien festhalten.

Zu unterst sehen wir die Grablegung in der Mitte. Engel halten eine Draperie zurück, hinter der die Linnen des Kreuzes sichtbar sind. Unter dem Kreuze hält Maria, in figurenreicher Umgebung, den Leichnam ihres Sohnes im Schoße. Passionsszenen flankieren diese Gruppe zu beiden Seiten.

Reizende Putten bilden den Übergang zur würdigen, großen Figur des Erlösers, der segnend thront, mit der Weltkugel in der Linken, umgeben von musizierenden und jubelnden Engeln. Hoch wölbt sich über der würdigen Gestalt die mit himmlischen Bewohnern bevölkerte Nische. Die Anbetung der Könige und das Pfingstwunder begleiten seitlich diese Szene.

Unter der primitiven Nische für das Allerheiligste, über welcher zwei Engel einen Baldachin halten, erblicken wir Mariä Himmelfahrt, umschwebt vom heitern Spiele bekleideter Engel und Putten, welche die Aufwärtsbewegung der Hauptfigur zu fördern suchen. Die Anbetung der Hirten und die Auferstehung, Verkündigung und Darbringung im Tempel bilden die seitliche Begleitung.

In den Trennungsgliedern stehen unter Baldachinen Heilige und Apostel. Die frühern Bolseras, die Umrahmung, macht sich ebenfalls noch geltend, wenn auch in merkwürdiger Anordnung. Reich, wie eine Übersetzung italienischer Motive, ist der Abschluß durch das Schweißtuch Christi und die den Tabernakeln entsteigenden Gruppen.

So seltsam dieses Kunstgebilde sich in die bisherige Entwicklung einfügt, dem Altare von Huesca zeitlich selbst vorangeht, haben wir keinen Grund, einem Zweifel Raum zu geben. Die merkwürdigen Bestimmungen im Vertrage von Huesca über die Verschiedenheit des zu wählenden Stiles und die Einteilung des Hochbaues werden erst durch den Altar von Calzada verständlich.

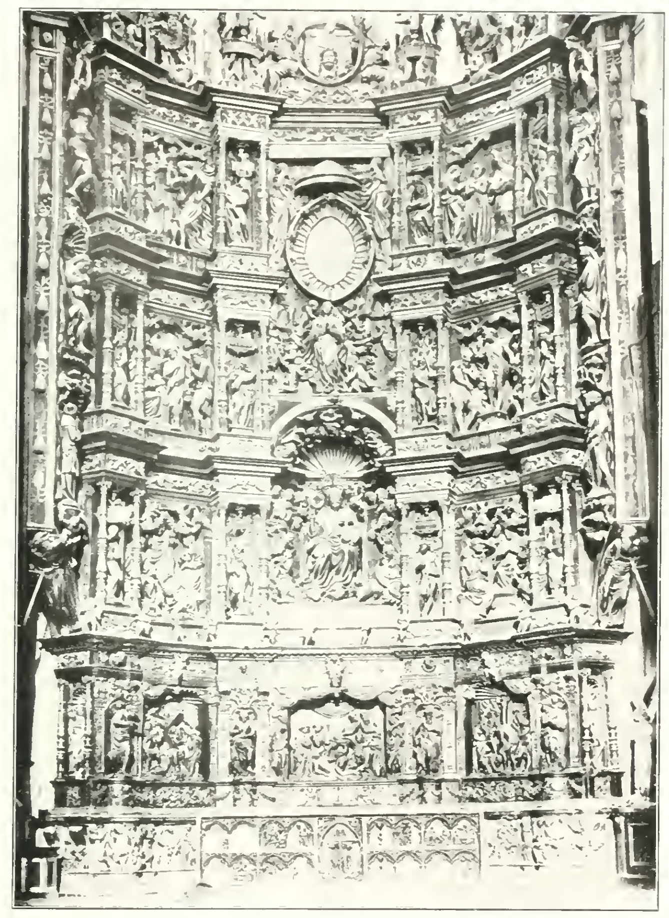
Eine zweite Überraschung bereitet uns die Kathedrale von Barbastro, der kleinen Stadt am Vero, die selten von Reisenden besucht wird; denn auf dem Wege von Tardienta nach Lérida muß eine Zweigbahn benützt werden, welche die dortigen Verkehrsverhältnisse nicht im günstigsten Lichte zeigt. Auch bietet die Lage an den ausgetrockneten Hügeln wenig Anziehendes. Die Kathedrale des 16. Jahrhunderts wird am besten mit den Worten eines Historikers als »salón immenso« bezeichnet.

Der in den Raum hineingeschobene Hochaltar, mit seinen schräg nach auswärts tretenden Seitenteilen scheint wenig bemerkenswert. Quadrado bemerkt indessen, daß dessen Unterbau aus Alabaster Damián Forment zugeschrieben werde, bemerkt aber »no sabemos con qué dato«, fügt ferner, wie leise entschuldigend hinzu, daß von diesem Meister »obras más importantas« bekannt wären.

Es ist das Verdienst des Herrn M. de Pano, in dieses Dunkel Licht gebracht zu haben. Unter dem Titel Damián Forment en la catedral de Barbastro veröffentlichte[2]) er die bezüglichen Aktenstücke. Nach denselben hat Isabella, eine Tochter Forments im Jahre 1558 einem Künstler Joan de Liceire »un pie de retablo de alabastro«, den sie in Zaragoza noch besaß, abgetreten. Am nämlichen Tage verkaufte der genannte Meister, in dem man einen Schüler Forments vermutet, diesen Unterbau an die Richter und Ratsherrn von Barbastro für deren Hauptkirche um die Summe von 1800 Sueldos.

[1]) Folletin de el Semanario El Pilar. 1896. 12. Okt. 1897. 11. Okt. 1900. 12. Okt.

[2]) Cultura Española, revista trimestral. Madrid, Agosto 1906. Nr. III. S. 812–819.



ALTAR DER KATHEDRALE DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA VON DAMIÁN FORMENT

Text S. 124

Das Altarstück wird als »al romano« gearbeitet dargestellt, mit der Szene der Auferstehung in der Mitte; fünf weitere Darstellungen hatte de Liceire hinzuzufügen, da nur die Auferstehung und die Darstellung im Tempel links vollendet waren.

Unstreitig haben wir hier Forments letztes Werk vor uns. Dieses bildet in gewissem Sinne eine Ergänzung zum Altar von Santo Domingo de la Calzada, da hier ein in den Verhältnissen fein berechnetes Bauteil uns entgegentritt, das dort noch nicht den vollen Sieg der Renaissance offenbart. Die vertikalen, wie die horizontalen Linien bringen jene harmonische Gliederung hervor, wie wir sie nur an den reifen Werken des 16. Jahrhunderts finden.

6. Biographie und künstlerische Nachlese.

Einflüsse auf Forment.

Die staunenswerte Fruchtbarkeit des spanischen Plastikers, seine hohe künstlerische Begabung muß das Verlangen wecken, das Leben dieses Meisters näher kennen zu lernen. Sam

melt man die musivischen Details, wie sie die neueren Forschungen in den Akten der Archive gefunden und zusammengestellt haben, muß man beinahe staunen über die geringen positiven Resultate, die eine exakte Kritik registrieren kann.

Woher stammt Damián Forment? Schon diese Frage beantwortet Justi mit »angeblich aus Valencia«. Sie ist indessen nicht mehr zweifelhaft. In einem Aktenstücke, das Tramoyeres Blasco herausgegebén,[1]) finden wir eine Quittung vom 20. Juli 1504 über die für zwei Kriegsschiffe gelieferten Statuen der Stadtpatrone, der hl. Vincenz Martyrer und Vincenz Ferrerius. Die Stelle im lateinischen Dokumente lautet »damjanus forment carpentarjus civis civitatis Valencie«, womit wenigstens seine Provenienz gesichert ist.

Über sein Geburtsjahr besitzen wir keine bestimmten Anhaltspunkte. Es ist doch etwas gewagt, wenn man aus den zwei bekannten Bildnissen einen Schluß ziehen will. Mario de la Sala legt sich zu diesem Zwecke folgendes physiognomische Problem zurecht. Das Bildnis Forments im Pilar, dessen Altar 1509 bis 1515 entstand, zeigt den Künstler im Alter von 50 Jahren. Das Porträt in Huesca, an dem 1520—1532 ausgeführten Retablo, weist einen Mann von 70 Jahren auf. Daraus, so schließt der genannte Autor, dürfen wir annehmen, daß sein Geburtsjahr nicht vor 1460, aber auch nicht nach 1462 anzusetzen ist. Vielleicht würde man doch sicherer gehen, wenn man dasselbe einfach ins dritte Viertel des 15. Jahrhunderts verlegen würde, denn eine nähere Begrenzung ist schon deswegen bedenklich, weil der Unterbau des Pilar-Retablo stilistisch dem Oberbau nachfolgt.

Die Reisen nach Italien und der Aufenthalt daselbst erscheinen als Tatsachen, welche die Tradition mit aller Entschiedenheit festhält. Allein zur Begründung mangelt jeder historische Beweis. Forment kann in Italien Studien gemacht haben; wenn er in einer zitierten Urkunde als dem Königreiche Aragon fern dargestellt wird, ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß er dort war; allein Beweise für diese Vermutungen besitzen wir nicht.

In Bezug auf das Todesdatum belehrt uns Bermudez in seinem Diccionario, daß er 1533 in Huesca gestorben, eine Ansicht, der auch Justi beipflichtet. Wir wissen indessen, daß diese Annahme nur aus einer unvollständigen Benutzung des archivalischen Materials hervorgehen konnte. Denn, wenn Forments Frau 1532 auch Quittungen ausstellt, wird darin der Aufenthalt ihres Mannes in Zaragoza sogar versichert. 1534 unterschreibt übrigens der Meister den Empfang der Restzahlung für den Retablo in Huesca. 1537 zeigt die Schlußbemerkung über genannten Altar, daß dessen Autor noch unter den Lebenden weilte. Mit »nach 1537« muß demnach der Hingang des Künstlers bezeichnet werden, wenn nicht weitere Resultate aus den Archiven neues Licht über diese Punkte verbreiten. »Tätig um 1504—1537« ist die einzige nähere Bezeichnung, die wir dem Namen Forment beifügen dürfen. Die Ansichten, als könnte es sich um einen Niederländer Fourment handeln, verdienen keine Beachtung.

Unter den Nachkommen haben wir die Namen von Töchtern bereits vernommen. Es wird auch ein Sohn genannt, »Capitán Miguel Forment Sanjuanista«, der jedoch schon 1539 bei der Verteidigung von Castilnovo den Tod erlitt. Der Künstler hatte für seine Nachkommen eine Majoratsstiftung von 30000 Dukaten bestimmt.

Interessanter wäre die Untersuchung über das Verhältnis des Künstlers zu seinen Schülern. Das gute Einvernehmen zwischen beiden hat uns eine Grabinschrift beleuchtet, deren Original aber heute in Huesca nicht mehr auffindbar ist. Auch ein Lehrvertrag wäre zur Illustration der Forment-Schule vorhanden. Allein wir sehen den Zweck der Aufstellung einer Namenliste nicht ein. Bedeutende Werke ließen sich mit derselben nicht verbinden.

Die Serie der Werke unseres Künstlers, die wir teilweise eingehend berücksichtigten, bedarf noch einer Nachlese, mit der man sich der Vollständigkeit wegen beschäftigen muß.

Piferer[2]) bemerkt, daß die Palasthöfe der Familien Gralla und Dusay in Barcelona, von denen der erstere nicht mehr existiert, Werke des Damián Forment wären. »Atribúyese esta harmosa obra«, fügt er ausdrücklich bei, ohne einen historischen Beweis zu erbringen. Man hätte hier einen ersten Versuch der Anwendung des plateresken Stiles von Seite des Künstlers, den er auf dem Rückwege von Italien gemacht habe. Mario de la Sala spricht ferner vom »excelente retabillo de San Bartolomé«, heute in der Pilar-Kirche, das ebenfalls mit dem Autornamen Forment verbunden werde. Dessen Urheberschaft hat er für den einstigen Holzaltar der Carmen-Kirche in Zaragoza urkundlich nachgewiesen. Dieses Werk fiel jedoch während der Belagerung durch die Franzosen 1808 dem Feuer zum

[1]) Revista de Huesca l. c. S. 214.

[2]) España sus monumentos y artes — su naturaleza é historia. Cataluña por P. Piferrer y F. P. Margall, con adicions de A. A. Pijoan. Barcelona 1884. Tom. I. S. 389—401.



DER HOCHALTAR DES PILAR MIT SEINEM SILBERSCHMUCKE
(Text S. [illegible])

Opfer. Die hl. Grabkapelle in der Klosterkirche von Sijena wird ebenfalls unserem Plastiker zugeschrieben. De la Sala urteilt übrigens nur nach einer Photographie. Quadrado kennt diese Tradition nicht. Nach mündlichen Mitteilungen des Herrn de Pano soll der Hochaltar von Poblet die Reihe Formentscher Schöpfungen vervollständigen. Es sind übrigens nur Trümmer des einstigen Baues mehr vorhanden.

Den Einflüssen auf Forments Kunstentwicklung müssen wir zum Schlusse noch näher treten. Nach den spanischen Quellen ist die Frage leicht gelöst. Permudez nennt ihn einfach »discipulo de Donatello«. Die Unmöglichkeit, daß Donatello († 1466) als Lehrmeister genannt werden kann, haben andere Forscher eingesehen. Allein ebenso sicher ist man mit der Behauptung: »no es dudoso que estudio en Italia, acaso en Florencia, y que imitó con verdadero amor las obras del Donatello, principalmente sus famosos Christos«.

Einen anderen, mehr befriedigenden Weg schlägt der schon genannte Tramoyeres ein. Er schenkte der valencianischen Plastik seine Aufmerksamkeit. Seine Forschungen nach zahlreichen Künstlernamen der Gotik haben sich dankbar gezeigt, allein eine Brücke zu Forment will sich nicht schlagen lassen. Endlich weist er auf die Künstler-Invasion vom Norden und von Italien hin, die mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnt und die Renaissance auch im alten Königreich Valencia verbreitete. Er entdeckt sogar den Namen eines Seilers Onofre Forment, in dem er den Vater oder einen Bruder des Künstlers vermutet.

Der hier eingeschlagene Weg scheint auf die richtige Spur nach den Einflüssen auf Forment hinzuweisen. Diese in Valencia näher zu verfolgen, könnte leicht in Spielerei ausarten, denn kaum in einer Stadt Spaniens hat man mit der Vergangenheit so gründlich aufgeräumt, wie hier. Wahrscheinlich ist, daß der Meister in Valencia herangebildet wurde, bedeutende Werke wird er hier nicht geschaffen haben. Es müßte denn von diesen, was ja im Bereiche der Möglichkeit liegt, die leiseste Spur verschwunden sein. Die genannten Figuren für ein Kriegsschiff waren wohl mehr dekorative Arbeiten.



SILBERBÜSTE DES HL. VINZENZ IN DER KATHEDRALE ZU ZARAGOZA
Text S. 130

Seine Künstlerwirksamkeit entfaltete sich in Aragon. Lange Jahre hindurch hielt er sich in der Hauptstadt auf. Auf dem Hintergrunde dieser Verhältnisse dürfen wir den Meister ins Augs fassen, wobei die technische Vorbildung in Valencia zugrunde gelegt werden muß, die hohe Kunstbegabung aber als Wiegengeschenk vorauszusetzen ist.

Des Künstlers erste Lehrmeisterin ist immer die Natur. Im Altare des Pilar hatten wir Gelegenheit darauf hinzuweisen, mit welch liebevoller Hingabe Forment sich ihr näherte, in ihr Studium sich versenkte. Jener Josephskopf in . der Geburt ist einfach der aragonische Typus eines gemütlichen Alten, wie er es uns heute noch beim heiteren Spiele, dem sich auch reife Männer, der Jugend gleich, hingaben, begegnet. Man sieht ihn wie er unter freiem Himmel, nach angestrengter Wochenarbeit, eine Samstagsbeschäftigung beim Klang der Gitarre vollziehen läßt. Diesem frohen Volksleben, das in hartem Tagewerk der Mergelscholle sein Brot abringen muß, hat man den Vorwurf: »Abgeschlossenheit, finsterer Sinn, Bigotterie und Armut« ins Antlitz geschleudert. Man verzeihe uns diese kurze Disgression.

Der Begeisterung der Humanisten für die Antike konnte unser Künstler nicht fern bleiben; denn sie ist eine nicht zu verkennende Erscheinung jener Zeit. An Gelegenheit, sich in ihre Werke zu versenken, fehlte es in Zaragoza nicht. Die einstige Colonia Caesaraugusta hat nicht bloß der Stadt ihre im heutigen Namen noch fortlebende Bezeichnung gegeben, sondern zeigt in manchen römischen Denkmalen noch den Nachklang einer großen Vergangenheit. Wir gedenken weniger der spärlichen Überreste der einstigen römischen Stadtmauer, vielmehr der plastischen Werke, die eine eigentliche Blüte antiken Lebens an den Ufern des Ebro voraussetzen. Sie finden sich heute, etwas provisorisch aufbewahrt, im städtischen Museum, dessen Räume von Besuchern selten überfüllt sind.



SILBERBÜSTE DES HL. VALERO IN DER KATHEDRALE ZU ZARAGOZA

(Text S. 130)

Hier treffen wir eine Venusstatue, die in der Weichheit und Zartheit der Draperie den besten römischen Werken an die Seite gestellt werden darf. An eine Kopie derselben darf man allerdings nicht denken, aber immer drängte sich uns die Idee auf, als hätte dieses Standbild die stolze Gestalt der Madonna in der Heimsuchung des Pilar beeinflußt. Die auf dem Schoße der Mutter Gottes sich sammelnden Falten des übergelegten Mantelendes, wie sie uns in der Anbetung der Könige sichtbar sind, würde uns bereits im antiken Vorbilde begegnen. Eine weitere Herbeiziehung zahlreicher interessanter Funde aus der Römerzeit Zaragozas, die noch vorhanden, müßte sich natürlich zu versichern suchen, ob diese Forment schon zugänglich waren, eine Untersuchung, die nicht als leicht, wenn überhaupt möglich, zu bezeichnen wäre. Im gewählten Beispiele hätte das Vorgehen Niccolo Pisanos in der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa, in späterer Zeit und unter veränderten Verhältnissen einen Nachahmer gefunden.

An zwei frühchristlichen Sarkophagen von Sta. Engrácia konnte unser Plastiker selbst das tröstliche Bewußtsein schöpfen, daß seine Werke den Vergleich mit denselben leicht aushalten. Nicht ohne Interesse ist übrigens die Tatsache, daß umgeben von sonst bekannten Szenen, Heilung der blutflüssigen Frau und Orante zwischen zwei Aposteln links, und rechts Heilung des Blindgeborenen und Hochzeit zu Kana, sich bereits ein Hinweis auf die Himmelfahrt Mariä vorfindet.

Reiche Anregungen verdankt die Plastik zuweilen der Goldschmiedekunst. Schaute sich Forment nach diesbezüglichen Vorbildern um, so fand er sich in Zaragoza in einer wirklich beneidenswerten Lage. Die Kirchenschätze weisen einen Reichtum an getriebenen Silberbüsten auf, der heute noch unsere Bewunderung hervorruft.

Treten wir dem Tresor der Kathedrale näher:

De inestimable valor artistico, historico y material« bezeichnen ihn die Gebrüder Gascón de Gotor. Die Büste des hl. Vinzenz (Abb. S. 128) auf reich gegliedertem Postamente kennzeichnet noch die frühere schlichte Auffassung. Nur das Collarín mit seiner Emailimitation der Stickerei bricht die ruhigen Flächen der Gewandung. Das Gesicht ist mit Emailschmelz überzogen, wodurch der Silberglanz für das Auge so wohltätig gebrochen wird. San Valero (Abb. S. 129) ist anspruchvoller gehalten. Die mit Steinen besetzte Mitra bedeckt das durchfurchte Haupt, dessen Anlitz des Emailschmuckes entbehrt. Die Werke sind durch das Wappen der Familie de Luna aus Zaragoza und Inschriften, in denen die Worte »Dominus Benedictus Papa XIII, prius Vocatus de Luna« gelesen werden, dem Ende des 14. Jahrhunderts zuzuweisen.

Sie sind nicht spanischen Ursprunges, sondern wohl italienischer Provenienz. Welch reiche Anregungen das Kunstgewerbe solchen Beispielen verdankt, zeigt die Blüte der Goldschmiedekunst in Zaragoza im 16. und 17. Jahrhundert. In einem Gesamtbilde können wir dessen Leistungen in Zaragoza vorführen. Es zeigt uns den Tisch des Pilar-Hochaltares im Festschmuck, eine Huldigung gleichzeitig zweier Jahrhunderte an Forments glanzvolles Werk (Abb. S. 127).

In der Berücksichtigung der Antike und der Bevorzugung der Gotik scheint ein Widerspruch zu liegen. Daß die letztere in Forments Schaffen sich klar ausdrückt, zeigt der Hinweis auf die Freiheit der Stilwahl im Vertrage von Huesca und die erfolgte Aufnahme der gotischen Ornamentik. Man muß zur Erklärung den Mudéjar-Stil Spaniens im Auge behalten. Das künstlerische Erbe der Araber, ihre graziöse Ornamentation lebt auch in der Gotik noch fort. Diesen Nachweis für Aragon zu geben, wäre ein geradezu verlockendes Thema. Blickte doch die gotische Architektur, selbst in ihren Backsteinverzierungen, immer noch mit den Regungen offenkundigen Heimwehs nach der arabischen Formenwelt.

In Zaragoza war die Mudéjar-Gotik leicht erklärbar. Der Castillo der Aljaferia, einst das Schloß des arabischen Scheikh Abu Dschafar Ahmed, war damals die Residenz der Könige Aragons. Die Zerstörung im spanischen Erbfolgekrieg und die heutige Umwandlung in eine Kaserne hatten das ursprüngliche Bild noch nicht verwüstet und zerstört. Es bedarf einer kühnen Phantasie, um die Überreste, die sich noch an ihrer Stelle befinden, und die zahlreichen Details des genannten Museums miteinander zu verbinden. Forment war dieser Mühe enthoben. Das reizende Bauwerk, eine nordische Alhambra, wirkte damals noch mit ihrem Zauber, dem sich auch die Altäre des Pilar und in Huesca nicht ganz entziehen konnten.

Wie erklärt sich nun die Renaissance in Forments Werken, die ornamental stets neben der Gotik sich bemerkbar macht, zuweilen selbst stolz einherschreitet, in den figuralen Partien im Pilar plötzlich hervortritt? Man hat an die Rückkehr Berruguete's aus Italien und dessen Einfluß gedacht. Allein diese Ansicht muß fallen gelassen werden. Denn der Altar von S. Domingo de la Calzada mit seinen Grotesken in der Ornamentation weist für seine Entstehungszeit das Jahr 1517 auf, während Berruguete erst 1520 wieder in Spanien erscheint.

Die Annahme eines Aufenthaltes in Italien wird damit für Forment nahe gelegt, zwingend ist sie indessen nicht. Weist uns doch Tramoyeres Blasco das Vorhandensein italienischer Künstler in Valencia schon im 15. Jahrhundert nach. Er nennt selbst Giuliano Florentino unter diesen als Schüler Ghibertis. Die Hypothese entbehrt damit nicht der Gründe, daß Forments Kenntnis der Renaissance, in seiner Heimat erworben, in Aragon sich entfalten konnte.

Die Tätigkeit des Künstlers, der uns beschäftigte, fällt politisch in die Zeit der glücklichen Machtentfaltung Spaniens. Die Eroberung Granadas hatte den Untergang der maurischen Herrschaft endgültig besiegelt. Die Entdeckung Amerikas erweiterte den Besitz des Landes und eröffnete gleichzeitig reiche materielle Quellen. Die Kronen von Castilien und Aragon wurden unter einem Szepter vereinigt. Des Bildhauers Wirksamkeit vollzog sich in Zaragoza unter freigebigen Mäzenen, den dortigen Erzbischöfen aus königlichem Hause. Die glücklichen Resultate ihrer Kunstförderung haben wir in den Werken Damián Forments kennen gelernt. Diese Künstler-Individualität verdient in der Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts eine Stelle.



JUBILÄUM DES VEREINS FÜR CHRISTLICHE KUNST IN MÜNCHEN

Im Jahre 1857 wurde auf Veranlassung des um die bayerische Kunstgeschichte hochverdienten Lyzealprofessors Dr. J. Sighart in Freising ein Kunstverein für die Erzdiözese München-Freising gegründet. Gleich den anderen Diözesankunstvereinen diente auch diese Neugründung vornehmlich wissenschaftlichen Zielen, während gegenüber der lebenden Kunst nicht immer die richtigen Gesichtspunkte gefunden wurden. Insbesondere wußten die kirchlichen Kunstvereine nicht der doppelten Gefahr zu begegnen, die auf der einen Seite von den immer mächtiger werdenden Kunstanstalten, auf der anderen von der unverhohlenen Abneigung drohte, welche die profanen Kunstvereine den kirchlichen Kunstwerken gegenüber zur Schau trugen. Die zunehmenden Mißstände veranlaßten im Sommer 1860 eine Gruppe Münchener Künstler zu Beratungen über eine zeitgemäße Neugründung und schon am 15. November desselben Jahres erfolgte die Gründung des »Vereins für christliche Kunst«, der sich in den ersten Jahren als Zweigverein des Diözesankunstvereins bezeichnete. Zweck des Vereins war, christliche Kunstausstellungen zu veranstalten, Ankäufe und Aufträge zu vermitteln, durch Verlosungen Originale und gute Reproduktionen unter das Volk zu bringen und die Künstler und Kunstfreunde für die christliche Kunst zu begeistern. An der Spitze stand der angesehene Historienmaler Professor Johann Schraudolph. Zu den ersten Mitgliedern, welche als Mitbegründer zu gelten haben, gehörte Seine Königliche Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern, der dem Verein seine Huld und Gnade ununterbrochen bewahrte. Leider mußten die Ausstellungen bald fallen gelassen werden und auch mit der späteren Wiederaufnahme derselben machte der Verein keine glücklichen Erfahrungen, was teils auf die inzwischen erfolgte starke Wandlung des künstlerischen Geschmacks zurückzuführen ist, teils wohl auch auf interne Verhältnisse und auf den Umstand, daß der Verein seine Tätigkeit nicht über Bayern hinaus erstreckte. Um so erfreulicher ist es, daß die übrigen Programmpunkte ununterbrochen fortgeführt werden konnten. Es kann den Leitern des Vereins und den ihnen treu gebliebenen Mitgliedern nicht hoch genug angeschlagen werden, daß sie trotz aller Schwierigkeiten die Fahne der christlichen Kunst aufrecht hielten und so in München das Bewußtsein von der Erhabenheit, aber auch von den Nöten der christlichen Kunst wenigstens in einem kleinen Kreis wach erhielten, während anderwärts nichts dergleichen geschah. Wir gratulieren dem Verein aufs wärmste zu seinem bevorstehenden 50jährigen Jubiläum und wünschen ihm glückliches Gedeihen im Wirken für die christliche Kunst und im fortdauernd freundschaftlichen Zusammenarbeiten mit den anderen Organisationen, namentlich auch mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche in der gleichen Kunststadt zu ähnlichen Zwecken auf einer breiteren Basis für ganz Deutschland gegründet wurde. Wo alle, welche die gleichen Ideale verfolgen, nach dem gemeinsamen Ziele schauen und nur dieses suchen, mögen sie verschiedene Wege gehen, sie dienen doch dem gleichen Ziele und kommen an dasselbe.

Wir beglückwünschen den Verein auch zu der soeben erschienenen Festgabe, welche er zur Erinnerung an sein 50jähriges Jubiläum den Mitgliedern und Gönnern widmet. Es ist ein stattliches Buch mit gediegenem Inhalt und zahlreichen Illustrationen, das weit über den Verein hinaus Beachtung verdient und einen höchst schätzenswerten Beitrag zur Geschichte der christlichen Kunst in Deutschland während des verflossenen halben Jahrhunderts liefert. Eingeleitet wird das Werk durch eine poetische Verherrlichung der christlichen Kunst aus der Feder des Schriftstellers Anton Plattner. Der eifrige I. Vorstand des Vereins, Franz Wolter, unser geschätzter Mitarbeiter, eröffnet die Reihe der Abhandlungen mit einem anregenden Aufsatz über die christliche Kunst, ihr Wesen, ihre Wege und Ziele. Hierauf nimmt der vortreffliche und allseitig gebildete Historienmaler Max Fürst, dem der Verein seit Jahrzehnten besonders viel Anregung und Förderung verdankt, das Wort, um die Lage der religiösen Kunst vor und bei der Gründung des Vereins sachlich im Inhalt und vornehm in der Form zu schildern. Von demselben Autor stammt der lehrreiche Aufsatz, der uns die Geschichte des Vereins in den ersten 25 Jahren seines Bestehens entrollt. Es bleibt dem Verfasser dabei nicht erspart, von Dissidien, von Teilnahmslosigkeit, von ungerechtfertigten Angriffen auf den Vorstand aus den eigenen Reihen Erwähnung tun zu müssen. Daran knüpft er die beherzigenswerte Bemerkung: »Daß zu einem ersprießlichen Vereinsleben immer ein gewisser Opfermut vonseiten vieler Mitglieder erforderlich ist, wird eben hin und wieder — gerade bei Vereinen von der Art des unsrigen — zu sehr außer acht gelassen.« — Seine allgemeinen Ausführungen über die christliche Kunst überhaupt ergänzt Franz Wolter in seinem Überblick über die religiöse Kunst seit 1885 bis zur Gegenwart. Der geschätzte Künstler und Kunstschriftsteller faßt die Sache vom prinzipiellen Standpunkt an und beleuchtet die schwierige Lage, die sich für die christliche Kunst aus den zeitgenössischen Strömungen ergab. Im Anschluß hieran gibt er eine von vielen schönen Gedanken und Winken durchwebte Geschichte des Vereins von 1885—1910.

Was dem Vereinsgeschenk für alle Zukunft seine Unentbehrlichkeit sichert, sind die Biographien der Künstler des Vereins. Max Fürst und Franz Wolter haben sich durch die kundige Bearbeitung der schwierigen Materie den Dank der Kunsthistoriker erworben.

So schließen wir uns denn dem Wunsche des Vorstandes für christliche Kunst an: »Möge der Segen Gottes, der so lange Jahre über dem Verein gewaltet, auch fernerhin ihm erhalten bleiben.«

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Unter guter Vorbedeutung eröffnete den Reigen der künstlerischen Darbietungen eine Gruppe junger Maler, von denen einzelne schon in den Secessionsausstellungen Beachtung gefunden haben. Wie es bei allen Anfängern unserer modernen Schulung der Fall zu sein pflegt, so schossen auch diese Jünger über das Ziel hinaus, einmal schon deswegen, weil sie allzuviel vorführten und dadurch unfreiwilligen Aufschluß über ihre Unzulänglichkeiten boten, dann aber durch die Unreife der Arbeiten selbst. Wir haben nachgerade Studienmaterial in Hülle und Fülle gesehen, ja bis zur Übersättigung, und wenn eine Zeit lang der Einblick in die Werkstattstätigkeit der Maler ganz interessant war, so dürfen doch diese Vorbereitungsarbeiten am Ende nicht die Hauptsache verdrängen. Wir verlangen wieder mehr nach Künstlern, die auch gestalten können, die mit ihrer erworbenen technischen Geschicklichkeit etwas auszudrücken vermögen. Dies jedoch liegt den Malern wie Hans Hammer, Hans Lasser, Eugen Oßwald, Julius Seyler, Harry Schulz und dem Bildhauer Wilhelm Krieger noch ziemlich ferne. Was sie boten, waren flott gemalte Skizzen und Studien, die teils auf die Zügel-, teils auf die Herterich-Schule hinwiesen. Am besten erschienen die Arbeiten von Julius Seyler und Hans Hammer, letzterer steuerte eine Serie energisch aufgefaßter Handzeichnungen, insbesondere Motive aus dem Tierleben bei. Als Malerei war wohl die sonnenbeleuchtete Gruppe von Mutter und Kindern im Garten am ausgeglichensten. Die bravourmäßige Behandlung dieses Themas kehrte dann auch in einigen Marinen wieder und in dem hüb

schen Motiv vom Nymphenburger Kanal. In ähnlicher Weise, in kecken sicheren Strichen, dabei die Zartheit der Tonwerte nicht außer acht lassend, hatte Julius Seyler seine Studien herausgearbeitet. Zwei größere Tierbilder kann man in erster Linie nennen, dann aber auch das liebliche Mädchen mit dem Strohhut. Hans Lasker interessiert mehr durch einige Bildnisse, die gar nicht auf psychologische Auffassung hin gemalt, sondern nur als malerische Werte gesehen sind. Von Eugen Oßwald kannte man schon mehrere Arbeiten, wie die Zirkus- und Elefantenbilder usw. Neu war eine flott behandelte Strandszene, Hunde, die am Meeresufer die Toilette ihrer wahrscheinlich badenden Herrinnen bewachen. So wenig geistreich übrigens solche Vorwürfe sind, die nur illustrativen Charakter tragen, so sind sie auch nicht mehr selten. Harry Schulz schließt sich letzterem Maler mit einigen trefflichen Marinen an und Wilhelm Krieger mit gut beobachteten Tierdarstellungen in Porzellan und Bronze.

Drei weich und flüssig behandelte Landschaften von O. Lynch of Town und zwei lichtdurchflutete Interieurs zeigten wieder von der geschmackvollen und geistreichen Art der Landschaftsmalerei, deren höchstes Ziel eben nicht die direkte Abhängigkeit von der Natur ist und sein soll. Einen Blick auf die Studien von Hermann Eißfeldt zeigte, was gemeint ist. Wie die schon genannte Gruppe von jungen Malern, so stolpert auch Eißfeld, der sicherlich talentiert ist, über sein allzureiches Studienmaterial, das infolge des steten Abschreibens von Naturmotiven jede selbständige Regung, Eigenes zum Ausdruck zu bringen, schließlich verkümmern muß. Das ist alles ganz gut gemalt, aber auch recht billig. Gute Technik und ein gewisses Können, oder sagen wir etwas virtuose Geschicklichkeit haben viele, allzuviele! Und wenn Eißfeld ein »Mädchen im Blaukrautfeld« auch noch so flott malt, so ist das allein noch immer nicht letztes Ziel der Malerei. Auf derselben Bahn der Studienmalerei bewegte sich in den folgenden Ausstellungen sowohl Martha Reich, wie auch Maria Kaspar Filser, denen Geschick, Ausdauer und Fleiß durchaus nicht abzusprechen ist. Ja, letzterer verstand es sogar, durch ein Frühlingsbild poetische Stimmung in den Beschauer zu übertragen. Stärker nach dieser Richtung hin veranlagt war H. Boden-Heim, der in manchen seiner Bilder, trotz einer vernachlässigten Technik, viel Gemüt und Seele offenbarte.

Für das große Publikum jedoch waren die feinen hochalpinen Landschaften am begehrenswertesten von C. Compton. Man kann verstehen, weshalb die Mehrzahl der Kunstfreunde jene mehr nach der stofflichen Seite hin tendierenden Motive umlagert. Die ehrliche natürliche Beschreibung, die eine Aufrichtigkeit an sich trägt, ist ja viel verständlicher, als eine epische oder dramatische Dichtung. Einen weiteren Fortschritt bekundet Alf Schwarzschild in der lebensgroßen weiblichen Gestalt, das »Märchen« darstellend, die auf einem perlmuttergepanzerten Ungeheuer, von Schmetterlingen umgaukelt, den Beschauer mit rätselhaften Augen anblickend, entgegenreitet. Die etwas zu starke Abhängigkeit von der Natur, die nackte Modellmalerei, die an sich ja einwandfrei ist, hinderte, dem Gegenstand entsprechend, dem Fluge der Phantasie Spielraum zu gewähren.

In der Nachahmung eines großen Vorbildes brachte Gino Parin eine Anzahl Zeichnungen und Malereien, die sofort den Ursprung seiner Anleihe feststellten. Fernand Khnopff, der geistreiche Belgier, zartsinnigste Darsteller der Mystik und der sakralen Feierlichkeit, dient allzustark als Folie. Dazu kommt noch, daß Parin die Werke seines Vorbildes ins Weichliche, ins krankhaft Müde überträgt. Ungeachtet dieser Verirrung steckt doch noch manch persönliches Element in dem Gegebenen und wenn nicht alles trügt, sogar ein großes Talent zur Karikatur und der Satire. Als krasser Gegensatz wirkten die etwas derb gemalten Winterlandschaften von Ed. Gabelsberger, sogar erfrischend und anmutig. Eine Menge liebevoll wiedergegebener Stilleben, hauptsächlich von Damen wie Maria Laumen, Helene Broxner, Th. von Moor, Jda Hacke bewiesen, daß auch die Damen zur bildenden Kunst vollauf berechtigt sind, insofern sie das Gebiet ihrer Begabung nicht überschreiten.

Der unermüdliche und unendlich fleißige Julius Exter füllte nach verhältnismäßig kurzer Pause wieder einen ganzen Saal mit Oelgemälden, die sein starkes und heißes Temperament im günstigsten Lichte zeigten. Eine etwas zu sehr ins braunrötliche schießende Nuance haftet diesmal allen seinen Werken an. Die Überfülle von warmen Tönen stand nicht im Einklang zur wahren Erscheinung, trotzdem konnte man sich erfreuen an der Größe und Wucht, mit der er sein Thema beherrscht. Exter ist auf allen Gebieten gleich stark, ob er einen Frauenleib, bestrahlt vom blendendsten Sonnenlicht, malt, ein Bildnis im Atelier, eine Landschaft oder eine ins dekorative gehende Szenerie, wie die »Pflaumenernte«; überall quillt die Farbe unter seinen kräftigen Strichen in wohlabgewogenen Tönen hervor. Wände sollten dem Künstler zur Verfügung stehen, um das verwirklichen zu können, was ihn bewegt. Die große, rein dekorative Monumentalmalerei wäre Exters ureigenstes Gebiet. Franz Wolter

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Aichach. Im verflossenen November erhielt die hiesige Stadtpfarrkirche einen neuen Kreuzweg, ein Werk von Professor Georg Busch in München. Die Stationen sind in Hochrelief in Offenstettner Kalkstein ausgeführt und mit nicht deckender Farbe polychromiert.

Dahlem. Für das neue Arndt-Gymnasium hat Bildhauer J. Breitkopf-Cosel in Berlin die Skulpturen des Portals sowie eine Kaiserbüste und eine Kindergruppe »Aller Anfang ist schwer« ausgeführt.

Der Historien- und Porträtmaler Paul Beckert in Frankfurt veranstaltete im Oktober eine Kollektivausstellung, der u. a. die Bildnisse von Moltke, Kardinal Kopp und Pius X. einverleibt waren.

Berlin. Die Dezember-Ausstellung von Eduard Schulte enthält neben zahlreichen anderen Werken Plastiken von Josef Limburg (Berlin).

München. Am 9. Dezember starb Professor Hermann von Kaulbach, ein Sohn Wilhelm von Kaulbachs.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.



ANBETUNG DES LAMMES
GEMALT [illegible]
IN DER GEBHARDSKIRCHE BEI BREGENZ
Text S. 136

GEBHARD FUGEL — CHORBOGEN

GEBHARD FUGEL

Von Dr. O. DOERING-Dachau

Der Meister kirchlicher Kunst, von dem in diesen Zeilen die Rede sein soll, entwickelt seit vielen Jahren eine so fruchtbare Tätigkeit, er erregt als Stilist, als Künstler, dem die Stimmungen und Mittel idealistischen und realistischen Wirkens gleichermaßen zu Gebote stehen, als Sucher und Entdecker neuer Formen, die mit dem alten Geiste sich erfüllen, so lebhaftes Interesse, er ist so erheblich auf den Gebieten der Dekoration, der lebendigen Schilderung, der Technik in Zeichnung und Farbe, er verdient sich durch seine Werke vor allem so sehr den wärmsten Dank wegen der Förderung tiefer religiöser Empfindungen, daß es gerechtfertigt sein dürfte, sein bisheriges Werk zu besprechen und zu prüfen.

Der jetzt im 47. Lebensjahre stehende Gebhard Fugel ist Württemberger von Geburt; er stammt aus Klöcken bei Oberzell, Oberamt Ravensburg. Seine Ausbildung genoß er an der Kunstakademie zu Stuttgart unter Jakob Grünenwald, Liezen-Mayer und Claudius Schraudolph, welcher letztere bekanntlich ein wesentlichstes Mitglied der Piloty-Schule ist. Seit 1890 in München, wohnt er bei dieser Stadt in dem freundlichen Villenvororte Solln seit 1905. Fugels Kunst gilt so gut wie ausschließlich der kirchlichen Malerei. Nur einmal (1886) hat er seiner Neigung zur Schilderung realistischer Züge soweit nachgegeben, daß er ein Bild profanen Inhaltes, das anmutige Wintervergnügen schuf (Abb. S. 134). Es entstand in Zeiten, die schwer genug waren. Denn das Jahr zuvor hatte ein Ereignis gebracht, das eine Zeitlang verhängnisvolle Bedeutung zu haben schien. Damals hatte Fugel ein Bild gemalt, welches zwar unter unverkennbarem Einflusse der Stimmung und dramatischen Auffassung Munkacsys, dabei doch mit eigener Empfindung und Kraft der Zeichnung und des Vortrages den Heiland zeigt, der die Kranken heilt (Abb. S. 135). Eine düstere wuchtige orientalische Stadtarchitektur. Zur Rechten öffnet sich der Blick in eine lange, von einem Bogen überspannte Gasse. Man sieht in ihr viele Leute nahen, die Kranke herbeibringen. Im Mittelgrunde rechts übt eine Gruppe mit einem erregten besessenen Knaben starke Wirkung. Vorn neben einem Brunnen spielt sich der Hauptvorgang ab. Der Heiland, umgeben von Hilfeflehenden, wendet sich tröstend und Genesung spendend zu einem Greise, während auf der andern Seite eine junge Mutter kniet, die ihm ihr krankes Kindlein zu Füßen gelegt hat. Die Szene wirkt lebhaft und kräftig, ohne theatralisch zu sein und gibt Zeugnis von der großen Kraft des Talentes des damals erst 22 jährigen Künstlers. Heute befindet sich das schöne Gemälde im Privatbesitz in Göttingen. Statt des Lobes brachte das Bild dem Künstler damals bei seinen Lehrern den schwersten Verdruß, die



GEBHARD FUGEL WINTERVERGNÜGEN

Ölgemälde vom Jahre 1880 — Text S. 133

der Meinung waren, daß er auf Abwege geraten und weiterer Unterstützung kaum noch würdig sei. Wer heute das Bild sieht, wird erkennen, daß hier ein noch im Gären begriffenes, zu den bedeutendsten Dingen berufenes Talent den ersten wirklichen Beweis seiner Kraft gegeben hat. Derartige Erfahrungen, wie Fugel gemacht hat, und die einem weniger kräftigen Charakter leicht dauernd verhängnisvoll werden können, sind vielen hervorragenden Persönlichkeiten nicht erspart geblieben.

Fugel mußte sich mit den Ereignissen abfinden. Einstweilen arbeitete er still und fleißig weiter. Wenn er damals und auch in der Folge manchmal den Ansprüchen und Kunstanschauungen einzelner Auftraggeber etwas weitgehende Konzessionen gemacht hat und machen mußte, um von der kirchlichen Kunst nicht ausgeschlossen zu werden, so hat er doch darüber seine Eigenart nie vernachlässigt, ist immer wieder ihren Eingebungen gefolgt. Das realistische, das dramatische Element kommt kräftig zur Geltung und läßt sich auch zu der Zeit, da die trübe Erfahrung mit der Krankenheilung noch ganz frisch war, nicht zurückdrängen. Nur ruhiger, abgeklärter werden die Kompositionen. Ende der achtziger Jahre entstand das heute im Besitze des Herrn Professors Dr. Groos in Gießen befindliche Gemälde »Weinet nicht über mich« (Abb. S. 137). Aus der Öffnung des Stadttores, durch die man in der Ferne die Häuser von Jerusalem schimmern sieht, dringt der Zug vor, der den kreuztragenden Heiland zur Richtstätte führt. Er selbst voran, von einem verrohten Jungen, der in einem Körbchen die Nägel trägt, am Stricke gezerrt. Jesus, in dessen Mienen und Haltung sich tiefer Schmerz und Erschöpfung ausspricht, hat doch nichts von seiner Hoheit verloren. Mit sanfter eindringlicher Gebärde spricht er zu der Gruppe der jammernden Frauen, derweil zu seiner Linken St. Johannes die im Schmerze zusammensinkende Mutter stützt. Den Kontrast bilden mehrere Figuren schadenfroh dreinblickender Juden und die harte Gestalt eines Geharnischten, der hinter dem Heilande herschreitet. Das Bild ist reich an Schönheiten aller Art und macht tiefen Eindruck gerade dadurch, daß es in keiner Weise ins Rührsame oder Weichliche verfällt.

Zeigte sich schon in diesem Werke eine



GEBHARD FUGEL — JESUS HEILT KRANKE

Ölgemälde von 1885. Text S. 133

Vereinfachung des Vortrages, eine Geschlossenheit zugunsten der Haupthandlung, so war dies bei verschiedenen Arbeiten der Folgezeit in noch höherem Maße der Fall. Ganz besonders bei der herrlichen Grablegung von 1890 (noch im Besitze des Künstlers). Auf der Bergeshöhe das Felsgeklüft mit der Öffnung der Grabkammer, davor die Gruppe von Gestalten, die um den Leichnam Christi versammelt ist. Maria stützt sein Haupt, die andern stehen und knien in Schmerz versunken. Der landschaftliche Hintergrund ist bis zur äußersten Einfachheit gebracht, fern dämmert das Land, drüber ein schimmernder, von Wolkenstreifen durchzogener Himmel, das ist alles. Bis zur Größe dieser Komposition hat sich Fugels Kunst erst in allerletzter Zeit wieder erhoben, bei den Kreuzwegbildern von St. Joseph in München, über die weiterhin zu sprechen ist.

Von den Werken der neunziger Jahre kann notgedrungen nur in Kürze berichtet werden. Ist auch manches etwas Konventionelle darunter, so darf doch der Mehrzahl um eindrucksvoller Komposition, tüchtiger Zeichnung und kräftiger, interessanter Färbung willen warme Anerkennung gezollt werden. Zu diesen Schöpfungen gehört u. a. der Zyklus der Legende des hl. Gebhard für die Kirche auf dem Gebhardsberge bei Bregenz (1895—96, Abb. S. 133); es zählen dazu die monumentalen Figuren der vier großen Kirchenväter in der Kirche zu Eschach bei Ravensburg, die prächtige Predigt Petri in Deuchelried (1896), mehrere St. Martinsbilder und die großartig monumentale Ausmalung der Wandfläche über dem Chortriumphbogen in Wangen (1899—1900, Abb. S. 141), Werke in Oberzell, Liebenau bei Tettnang, Dillingen und an vielen andern Orten. Hier sei auch des großen Rundgemäldes der Kreuzigung in Altötting gedacht, dessen figuraler Teil und Gesamtkomposition von Fugel herrührt (Abb. Jg. III). Es legt vom Kompositionstalente, der Phantasie, von der Beherrschung der Technik und den archäologischen Kenntnissen des Künstlers, besonders aber auch von seiner tiefen Erfassung des religiösen Gegenstandes beredtes Zeugnis ab. Das Jahr 1898 brachte endlich eines jener Werke, durch die Fugel besonders bekannt geworden ist, »Christus vor dem Hohen Rat«. Die Szene spielt im Innern der säulengeschmückten Tempelhalle, ein großer Hängeleuchter erfüllt den Raum mit warmem Licht, eine fast brütende Schwüle liegt in der Atmosphäre und läßt alle Formen und Farben klar und tief leuchtend hervortreten. Die Szene erinnert, nach meinem Gefühl nicht eben vorteilhaft, an Bühnenbilder, wozu auch besonders die stark akteurmäßige Haltung des einen in Verwünschungen ausbrechenden Pharisäers beiträgt, der dem Heiland seine Anklagen gerade ins Gesicht schleudert. Der starken Mittel zur Wirkung sind in Aufbau, Zeichnung, Farbe und Charakterschilderung schier allzu viele. In keinem Bilde hat Fugel die Leidenschaften mit solcher Heftigkeit geschildert, ohne doch damit jene in die Tiefe gehende Wirkung zu erreichen, die uns so viele seiner andern Werke wertvoll macht. Immerhin ist das Werk interessant als Beweis der großen Vielseitigkeit des Künstlers, der vom Toben der Stürme bis zum Hauche tiefster Ruhe aller dynamischen Abstufungen malerischer und poetischer Schilderung Herr ist (vgl. Studie S. 147).

Für diese Vielseitigkeit besonders bezeichnend ist die Art, wie er zu verschiedenen Zeiten denselben Gegenstand zu behandeln weiß.

So die Szene des hl. Abendmahls. Es erscheint im Laufe der Fugelschen Entwicklung in drei verschiedenen Fassungen. Die älteste zeigt sich in jenem Gemälde von 1894, das durch die Nachbildungen der Gesellschaft für christliche Kunst bekannt geworden ist. Vor der Tafel steht der Heiland. Bei ihm sehen wir acht der Jünger so gruppiert, daß sie die linke Seite des Bildes einnehmen, drei andere befinden sich auf der rechten, im Hintergrunde entweicht Judas. Alles in Zeichnung und Charakterisierung bedeutend erfaßt, aber mehr erzählend, mehr menschlich denn überirdisch, dem Charakter des Tafelgemäldes mehr angepaßt, denn zu großer dekorativer Wirkung gebracht. Gänzlich verschieden hiervon ist das Abendmahl, das Fugel 1908 im Münchener Glaspalast ausgestellt hatte (Abb. Jg. IV). War in jenem ersten Gemälde die Komposition allzu locker, so war sie diesmal vielleicht zu streng architektonisch. In der Achse des Bildes der hinter der Tafel stehende Heiland, als leuchtender Mittelpunkt des Ganzen vor ihm der gläserne Kelch mit dem blutroten Wein. Rechts und links in gleicher Entfernung hat einer der Jünger sich erhoben. Dazu die streng in das Bild gestellte, nach vorn offene Hufeisentafel, der Bogen einer Wandnische hoch und gleichförmig über die drei stehenden Gestalten ausgespannt. Alles derart streng, daß der Realismus der Gestalt des vorne hockenden, sein Angesicht scheu vom heiligen Akt abwendenden Judas sich nicht recht einfügen will. In der Durchführung kommt dazu noch ein zu wenig kräftiger Fleischton im Gesichte des Heilandes, wodurch ohne Absicht doch die Auffassung etwas gesucht erscheint. Ganz neuer-



GEBHARD FUGEL — WEINET NICHT ÜBER MICH

Ölgemälde vom Jahre 1888. Text S. 131



GEBHARD FUGEL ENGEL MIT POSAUNE
Entwurf vom Jahre 1891

dings hat Fugel dieses Bild einer dritten Abendmahlsdarstellung zugrunde gelegt und sich dabei mit Erfolg bemüht, jene Mängel zu beseitigen (Abb. Jg. V). Die beiden sich erhebenden Jünger stehen nicht mehr in so starrer Symmetrie, das Gesicht des Heilandes hat mehr Leben und Natürlichkeit erhalten und dadurch an Wirkung gewonnen. Eine ganze Zahl kleinerer Einzelheiten ist hinzugefügt oder geändert, und es ist dadurch erreicht worden, daß nunmehr auch Judas mit dem Ganzen der Komposition besser zusammengeht. Die farbige Behandlung ist tief, breit und ruhig, dabei voll heimlichen flimmernden Lebens, das Fugel stets vorzüglich in seine Werke zu legen gewußt hat. Die gemilderte Strenge dieser letzten Abendmahlsauffassung macht dies Bild zu einer der gelungensten modernen Lösungen des so unendlich oft behandelten Problems.

Im allgemeinen ist es der Fugelschen Kunst eigentümlich, daß die stark dekorativen Werke leicht etwas an Wärme vermissen lassen. Diese stellt sich meist erst dann ein, wenn realistische Elemente den Darstellungen heiliger Szenen einen Zusammenhang mit der menschlichen Wirklichkeit geben, zwischen Überirdischem und Irdischem eine Brücke schlagen. Das ist wohl bei jedem Repräsentationsbild der Fall, eben wegen der monumental dekorativen Haltung, die ein solches Bild haben muß. Mit besonderer Deutlichkeit läßt sich dies bei den Werken beobachten, die der Künstler für die St. Josephskirche in München geschaffen hat. Abgesehen von zwei Gemälden über Seitenaltären und zwei im Umfang etwas reichlich großen Wandbildern im Chore (Abb. in dies. H.) verdankt die Kirche dem Meister das große Gemälde des Hochaltars und vor allem die in neuester Zeit abgeschlossene Reihe der 14 Stationen des hl. Kreuzweges (Abb. S. 160 ff.). Kein größerer Unterschied läßt sich denken als der zwischen diesen zwei Dingen. Das Altargemälde (der thronende St. Joseph mit Heiligen) streng im Aufbau, wesentlich dekorativ, nicht ohne Spuren des Einflusses altitalienischer Vorbilder — freilich dabei in Aufbau, Zeichnung, Farbe, Einzelheiten von außerordentlicher Schönheit. Aber das Ganze wirkt nicht unmittelbar packend, das menschliche Element tritt allzu fühlbar zurück. Das entspricht freilich dem Anspruche des kirchlichen Geistes, der hohen Weihe des Platzes, für den das Bild bestimmt ist. Rein künstlerisch genommen schafft aber der Kreuzweg die höhere Befriedigung. In den Jahren von 1904—8 entstanden, liefern diese 14 großen Gemälde, die ziemlich hoch an den Wänden der Seitennischen angebracht sind, eine sehr interessante Anschauung von dem Fortschreiten und Ausreifen der Fugelschen Auffassung und Technik. Der Hauch von Bühnenmäßigkeit, an Passionsspiele erinnernd, der sich in den ersten Bildern noch bemerkbar macht, schwindet derart, daß er in der zweiten Hälfte und gar gegen den Schluß überhaupt nicht mehr zu spüren ist. Dafür tritt eine freie Behandlung der Einzelheiten ein, je weiter je mehr gewinnt alles einen größeren Zug, und so kommt in das Ganze eine höchst wirksame Steigerung, eine innerlich zunehmende Vertiefung, Szenen

GEBHARD FUGEL — DER GÖTTLICHE KINDERFREUND

Text S. 112 — Verlag der Vereinigten Kunstanstalten A.-G. München



GEBHARD FUGEL ST. MARTIN (KARTON)

Ausgeführt in der Pfarrkirche zu Wangen (Algau), 1900

wie der dritte Fall unter dem Kreuz, wie die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, gehören zu den größten Erscheinungen moderner kirchlicher Kunst und dürften ihres Ranges gewiß auch vor den Augen der Zukunft sicher sein. Gleichwohl geht bei aller Weiterentwicklung die Einheitlichkeit nicht verloren. Sie ist äußerlich schon dadurch gewahrt, daß dieselben Figuren in denselben Gewändern nach Möglichkeit immer wieder angebracht sind. Innerlich ist es die gleichmäßige großzügige Auffassung, die schlichte Vortragsweise, die dem einfachsten Beschauer verständlich ist, und ohne absichtlich zu scheinen oder mit Kenntnissen aufdringlich zu prunken, doch auch dem Theologen, dem Kunstkenner von Fach, ja auch dem gelehrten Freunde archäologischer Studien genügen muß. Denn es stecken in diesen Bildern, wie auch in sehr vielen andern die Früchte tiefsten Denkens, emsigsten Studiums. Wiederum werden diese Dinge gemildert, verallgemeinert durch eingestreute symbolistische, genrehafte Elemente, in denen sich die ganze Bedeutung des Vorganges spiegelt. So in den entzückenden Kindergestalten, so in den Figuren, die zu dem hohen Vorgange den niederen Kontrast bilden. Ein wesentliches Moment ist die sprechende Behandlung der in den spätern Bildern äußerst vereinfachten Landschaft, besonders der Stimmungen des wolkigen oder von hellen Partien belebten Himmels. Die Zeichnung der Figuren ist durchweg von ruhiger Natürlichkeit, wie überhaupt bei Fugel frei vom Haschen nach Ungewöhnlichkeiten, ein Gebiet, auf dem bekanntermaßen heutigen Tages gar vieles geleistet wird, was nicht immer erfreut. Die Gewandschilderung, besonders beim Heilande, ist von größter Einfachheit. Ausgezeichnet ist der Akt, den Fugel ohne Rücksicht auf Schwierigkeiten beherrscht. Dazu kommt die volle, dabei doch diskrete Farbe, glückliche und wirkungsvolle Verteilung der Licht- und Schattenmassen. Auch dies Eigenschaften, die dem Kreuzwege keineswegs allein angehören, die aber bei dieser hervorragenden Gelegenheit besonders zur Geltung kommen. Alles in allem ist diese Reihe das Bedeutendste, was Fugel bisher geschaffen hat, seit den Zeiten der Vorfahren in ihrer Weise die bedeutendste Kreuzwegschilderung überhaupt, eine Freude für jeden, der den Verfall gerade dieser Darstellungen in neuerer Zeit beklagt hat. Durch eine farbige Veröffentlichung, die im Verlage von Max Hirmer in München soeben erscheint, wird das großartige Werk hoffentlich die verdiente Verbreitung erfahren.

Zu den neuesten Arbeiten Fugels gehören Arbeiten für den Münchener Bürgersaal, ferner



GEBHARD FUGEL — ALLERHEILIGENBILD

Chorbogen in der Pfarrkirche zu Wangen, vom Jahre 18[illegible] (Text S. [illegible])



GEBHARD FUGEL ST. MARTIN UND DER ARME
Deckenbild in Wangen (Algäu), gemalt 1900

mehrere Szenen aus der Geschichte des Heilandes und des hl. Andreas, die der Künstler für den Chor der Kirche zu Ravensburg geschaffen hat (Abb. S. 166 u. 167). Noch weiter als in dem Kreuzweg zurückgetreten ist die Strenge der Linien, dabei herrscht in aller Freiheit der Schilderung jene größte Schlichtheit und Vereinfachung, die ihre Wirkung auf den Beschauer, und, wie man wünschen möchte, auch auf nachstrebende Künstler nicht verfehlen wird. In dieser Beziehung darf man die Ravensburger Bilder als die unmittelbare Fortsetzung und Weiterentwicklung der geistigen und technischen Auffassung der letzten Kreuzwegbilder ansehen. Zu den vorzüglichsten Stücken gehören ohne Zweifel die Berufung Petri, Johannes am Jordan und das Wunder der Brotvermehrung.

Als neueste, bisher noch unvollendete Leistung durfte ich in der Werkstatt des Meisters ein Deckengemälde bewundern, das für die Kirche von Hohenweiler im Algäu bestimmt ist. Es stellt Jesus dar, wie er in blühender Frühlingslandschaft die Kinder zu sich kommen läßt. Schon früher (1892) hat Fugel den gleichen Gegenstand behandelt (Abb. S. 139). Auch hier kann man den Fortschritt sehen in der größeren Konzentrierung, in der Verfeinerung von Zeichnung und Farbe, in der tieferen poetischen Erfassung. Auf andern Wegen ist der Künstler hier zu demselben Ziele gekommen wie Uhde, und das Problem der Aneinanderpassung der Heilandfigur mit den alltäglichen des Volkes erscheint von Fugel in einer Weise gelöst, die ihn jenem Berühmten nahe bringt. Auch nach dieser Richtung zeigt sich für seine Kunst eine Möglichkeit zu weiterer Vervollkommnung, zu noch größeren Erfolgen. Die Stetigkeit, mit welcher er seine Eigenart festzuhalten weiß, und auf die man auch für die Zukunft rechnen darf, eröffnet die Aussicht auf eine weitere bedeutsame, für die Entwicklung unserer kirchlichen Kunst und deren heilsame, erziehliche Wirkungen im allgemeinen förderliche Tätigkeit.

* * *

In vorliegendem Hefte finden sich 39 Abbildungen nach Werken Fugels. Wir verweisen ferner auf folgende Reproduktionen: I. In dieser Zeitschrift:

Jahrgang I. Heft 4: Kunstbeilage: Hl. Familie (Vierfarbendruck).

Jahrgang II. Heft 5: Kunstbeilage: Verehrung des hl. Josef (Vierfarbendruck).

Jahrgang III. Heft 3: Doppelblatt: Der Kreuzestod Christi (vom Panorama in Altötting). Studien zum Panorama in Altötting; S. 57: Maria mit Johannes, Magdalena und Maria Kleopha; der Hauptmann und die Freunde Jesu; S. 58: Der rechte Schächer; S. 59: Jesus und der linke Schächer; S. 60: Zwei Juden; S. 61: Heimkehrender Pharisäer; S. 63: Die Widersacher Jesu; S. 65: Heimkehrende Juden; S. 66: Mitleidige Frau; S. 69: Die mitleidigen Frauen. Heft 11: S. 250: Bogenspanner; S. 251: St. Johannes, der Evangelist; S. 252: Hl. Elisabeth; S. 253: Hl. Leopold; S. 254: Hl. Adalbert; S. 255: Hl. Johannes Nepomuk; S. 256: Hl. Hieronymus; S. 257: Der hl. Johannes Cant. Heft 12: S. 287: Maria Verkündigung; S. 288: Federzeichnung (Skizze zur Ausmalung einer Kapelle).

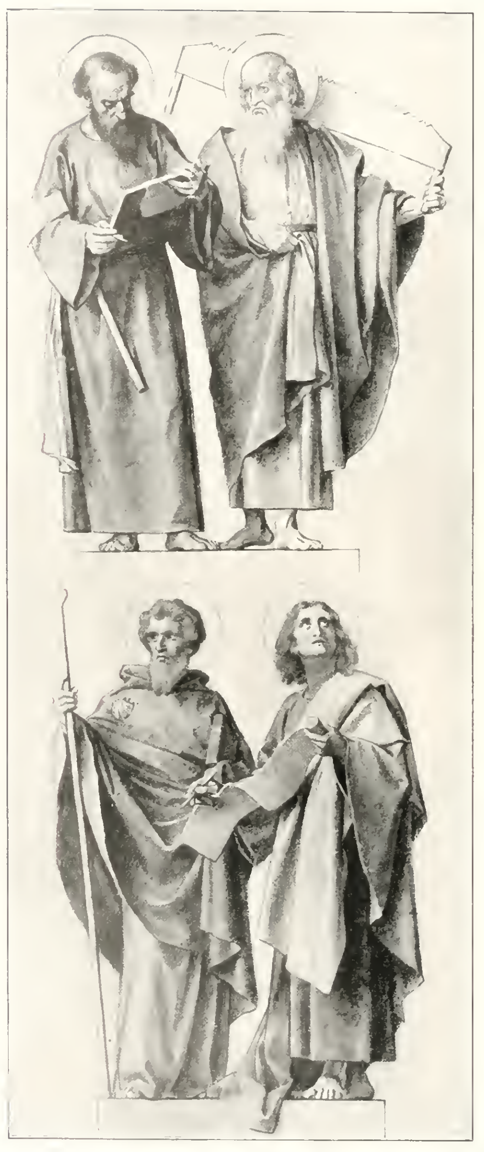


GEBHARD FUGEL MARTIN WIRD BISCHOF VON TOURS



GEBHARD FUGEL ÜBERFÜHRUNG DER LEICHE DES HL. MARTIN

Decken ... Wangen (Algäu) ... 19



GEBHARD FUGEL VIER APOSTEL (KARTON)
Ausgeführt in der Kirche zu Wangen (Allgäu) im Jahre 1900

Jahrgang IV. Heft 11: Überführung der Reliquien des hl. Gregor (Kunstbeilage); Heft 12: Grundsteinlegung des Klosters Petershausen (Kunstbeilage); Heft 12, S. 293: Das hl. Abendmahl.

Jahrgang V. Heft 10, S. 301: Letztes Abendmahl; S. 302: Sehet das Lamm Gottes; S. 303: Berufung Petri.

II. In den Jahresmappen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«. Mappe 1893: Grablegung Christi. Mappe 1894: Chorbogenbild; Studien zum Chorbogenbild. Mappe 1897: Abendmahl. Mappe 1900: Pfingstpredigt; Christus vor dem Hohen Rat; Hl. Familie. Mappe 1907: Grundsteinlegung des Klosters Petershausen; Überführung der Reliquien des hl. Gregor.

III. Im Lieferungswerke »Christliche Kunst«. Lieferung I: Grablegung. Lieferung II: Das hl. Abendmahl. Lieferung III: Hl. Georg; Kreuzabnahme.

IV. Im Verlage der »Gesellschaft für christliche Kunst« erschienene Einzelblätter: Abendmahl; Christi Grablegung; Christus vor dem Hohen Rat; Hl. Familie; Kreuzabnahme; Kreuztragung; Verehrung des hl. Josef.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Jury 1910. Für das Jahr 1910 wurden folgende Juroren gewählt: Die Architekten Georg von Hauberrisser und Heinrich Freiherr von Schmidt, die Bildhauer Hans Gruber und Hubert Netzer, die Maler Fritz Kunz und Matthäus Schiestl, die Kunstfreunde Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen und Dr. Richard Hofmann, Kustos am Kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale Bayerns.

Verlosungsankäufe für 1909. Für die Verlosung pro 1909 wurden Originalwerke angekauft von: Eduard Müller (Holzstatuette »Madonna«), Christian Winker (Holzstatuette »Hl. Joseph«), G. Wallisch (Bronzestatuette »Jugendlicher hl. Johannes Bapt.«), Joseph Vogel (Statuettchen »Prager Christkindl«), Karl Fuchs (Bronzerelief »Die Einsiedler Johannes und Paulus«), Rudolf Harrach (zwei Weihwasserkessel), Georg Kau (Madonna mit Kind, Ölgemälde), Emonds-Alt (Madonna mit Kind, Ölgemälde), Franz Wolter (Madonna mit Kind, Ölgemälde). Außerdem wurden zahlreiche Kunstblätter sowie plastische Reproduktionen nach Originalen von Mitgliedern für die Verlosung ausgewählt.



GEBHARD FUGEL — STUDIE ZU ZWEI JUDEN

Für das Ölgemälde: Christus vor dem jüdischen Rat. Text S. 130

EDELSCHMIEDEKUNST IM ORDENSLANDE PREUSSEN

Von H. MANKOWSKI, Danzig

Die urkundlich nachweisbar älteste Goldschmiedeinnung der alten Hansastadt Danzig, deren »Ordnung der Edelschmiede« am Sonntage vor Christi Himmelfahrt den 12. Mai 1409 vom Rate der Stadt ausgefertigt wurde, rüstet sich zur Feier ihres fünfhundertjährigen Bestehens. Es wird zwar von Historikern angenommen, daß die Danziger Goldschmiede schon vor 1378 eine Rolle (Innungssatzung) besaßen, weil ein Amtsbuch aus diesem Jahre unter der Überschrift: nomina officiorum die damals bestehenden Werke mit ihren Älterleuten aufzählt; allein urkundliche Beweise sind darüber nicht vorhanden. Jene älteste Urkunde wurde am Freitag nach Jakobi den 30. Juli 1428 mit Nachträgen versehen und wird abschriftlich im Stadtarchiv zu Elbing aufbewahrt.

Die Edelschmiedekunst spielt im Leben der Kulturvölker eine große Rolle, und nicht ohne Grund läßt Schiller in Maria Stuart die Amme Kennedy zum Ritter Paulet als Hüter der



GEBHARD FUGEL ST. GEORG
Ölgemälde vom Jahre 1900. Privatbesitz

gefangenen Königin sagen, nachdem er in ihrem Zimmer einen geheimen Tresor geöffnet und die daraus hervorgezogenen Geschmeide Drury zur Verwahrung übergeben hat:

»O schimpfliche Gewalt, die wir erleiden! . .
In großes Unglück lernt ein edles Herz sich endlich finden; aber wehe tut's, des Lebens kleine Zierden zu entbehren.«

Ja, die Schmuck- und Gebrauchsgegenstände aus Edelmetallen sind allezeit eine Zierde des Altares und des Thrones, des Palastes und der Hütte gewesen und können als die Blüte des ganzen Kunstgewerbes betrachtet werden.

»Nicht mehr der Not des Lebens dienend, sondern das Dasein verschönernd und erfreuend, fordert«, wie sich Professor Dr. Joseph Kolberg, Braunsberg, in seinem Werke: Ermländische Goldschmiede, so richtig ausdrückt, »die Edelschmiedekunst zwar wie alle handwerkliche Tüchtigkeit zunächst die technische Fertigkeit in der Behandlung des spröden Metalls, geht aber darüber hinaus zu einer verfeinerten, dem ästhetischen Gefühle entsprechenden Verwertung desselben, wird zum Spiegel der herrschenden Kunst- und Geschmacksrichtung und bildet bei ihrer Verwendung des teuersten Materials zugleich einen wertvollen Gradmesser für den Wohlstand verflossener Zeit.«

In der vom deutschen Ritterorden zuerst gegründeten Stadt Kulm an der Weichsel bildeten die Goldschmiede eine Unterabteilung der Schmiede. Auch in Danzig wurden sie bis ins 17. Jahrhundert zu den sogenannten kleinen Werken gezählt, während Festbäcker, Fleischer, Schmiede und Schuhmacher die vier Hauptwerke bildeten. Als ersten Danziger Goldschmied (Aurifaber) nennt Hirsch in seiner Geschichte über Danzigs Handel und Gewerbe Marcus, der 1357 in der noch heute vorhandenen Bäckergasse gewohnt haben soll.

In demselben Jahre taucht in Braunsberg, wo die Ritter etwa um das Jahr 1240 eine Verteidigungsburg anlegten, Herr Johannes goldsmit in die Viti et Modesti auf. Natürlich sind jene ältesten Goldschmiede mit den ersten Ansiedlern in das eroberte Preußenland gekommen und haben hier die bewährten Einrichtungen ihrer alten Heimat zur Anwendung gebracht.

Werkverbände (Innungen, Zünfte, Gilden, Ordnungen usw.) der Goldschmiede verzeichnet die Geschichte aber erst 1378 in Danzig und 1385 in Elbing unter der Regierung des



GEBHARD FUGEL — BEGEGNUNG JESU MIT MARIA

Altar[illegible] ach[illegible] im Jahre 19[illegible]



GEBHARD FUGEL ENGELSTUDIE
Verwertet in einem Altarbild

Hochmeisters Winrich von Kniprode (1351—1382). Handel und Gewerbe, Kunst und Wissenschaft nahmen unter ihm einen mächtigen Aufschwung, und seine Regierungszeit wird als das »goldene Zeitalter« des Ordenslandes Preußen bezeichnet. Der Wohlstand verleitete viele Untertanen zu Putz- und Prunksucht, welche dem schlichten Landesfürsten sehr zuwider waren, so daß er eine Kleiderordnung erließ, die dem Luxus steuern sollte. Die Edelschmiedekunst erfreute sich hohen Ansehens, und einzelnen Ständen war die Anlegung von Schmucksachen aus Edelmetall geradezu zur Pflicht gemacht. So mußten z. B. Bürgermeister und Ratsherrn im Sommer einen Hut mit drei silbernen Knöpfchen, einen Gürtel mit silbernen Spangen und einen Degen mit silberner Scheide tragen. In Danzig, Elbing, Braunsberg, Königsberg und Thorn waren viele Goldschmiede ansässig.

Aus dem Jahre 1379 ist ein wertvoller Kelch erhalten geblieben, der sich im Besitze der katholischen Kirche zu Nosberg bei Guttstadt im Ermlande befindet und wahrscheinlich in Elbing gefertigt worden ist. Er ist im gotischen Stile gehalten und silbervergoldet. Die einzelnen Teile des sechseckigen Fußes stellen in Hochrelief eine Kreuzigungsgruppe dar: Maria, Petrus und die hl. drei Könige unter Baldachinen, und auf grün emailliertem Felde steht zu lesen: »Caspar melcior, baltasar · Anno domini milesimo tricentesimo septuagesimo nono.«

Auch im Haupthause zu Marienburg befindet sich aus dem Jahre 1388 ein Reliquiar in Form eines sogenannten Feldaltares, der erst nach langen Irrfahrten an seine gegenwärtige Stelle gekommen ist.

Den besten Aufschluß über die alte preußische Edelschmiedekunst gibt das Treßlerbuch in Marienburg, worin die Ausgaben für Edelschmiedearbeiten am Hofe des Hochmeisters verzeichnet sind. Ein von Joachim 1896 herausgegebenes Treßlerbuch umfaßt nur den Zeitraum von 1379—1409; aber dieser genügt für einen guten Überblick. Der Hochmeister ließ nicht nur allerlei Gegenstände aus Edelmetall für den eigenen Bedarf, sondern auch für den Konvent, für Kirchen, als Geschenke für Fürsten und geistliche Würdenträger, die er besonders ehren wollte, anfertigen.

Der Hochmeister selbst gebrauchte silberne Trinkgefäße, Schüsseln, Kannen, Tischmesser mit silbernen Heften usw. Auch seine Waffenrüstung trug reichen Silberschmuck, zum Teil reich vergoldet, und die als Auszeichnung an hochstehende Personen verliehenen Schmuckgegenstände repräsentierten einen hohen Wert.

Das Meisterstück hat in den Zunftrollen stets eine hervorragende Stelle eingenommen, und auch im Ordenslande sind die aus Deutschland stammenden Bestimmungen über die Meisterprüfung zur Geltung gekommen. Die Danziger Ordnung vom 12. Mai 1409 schrieb als Meisterstück einen goldenen Ring mit eingefügtem Edelstein, einen Kelch und »eyn par Byworffe mit louberen vnd fensteren, mit textbuchstaben« vor. Worin ein Beyworff oder Byworff bestanden habe, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Wie Czihak in seinem Werke: »Die Edelschmiedekunst in Preußen« so richtig meint, handelt es sich um einen aus Edelmetall mit durchbrochenem Maßwerk gefertigten Beschlag oder ein ebensolches Besteck für das am Gürtel getragene Messer. Der Byworp oder Byworff tritt übrigens auch in vielen andern Meisterprüfungsordnungen auf.

Im 16. Jahrhundert wurden diese Byworffe in der Prüfungsordnung vielfach durch ein geschnittenes Siegel mit Schild, Helm und Helmdecke ersetzt, und auch der Kelch mußte einem kunstvoll getriebenen, gebuckelten Pokal das Feld räumen.



Gebhard Fugel

Gesellschaft f. christl. Kunst, München

Flucht nach Ägypten

Mit Genehmigung der Verlagshandlung Schaer & Dathe, Trier



Bedeutendern Goldschmiedeinnungen wurde das Recht verliehen, ein Werksiegel zu führen, was als Zeichen besonderer Anerkennung angesehen werden konnte. Solche Werksiegel finden wir bei den Goldschmiedezünften in Thorn, Marienburg, Elbing, Königsberg, Danzig. Das letztere stammt aus dem Jahre 1457 und zeigt einen Schild und gekrönten Helm, über welchem ein Ring hängt. Am Fuße des Schildes steht ein Pokal. Zu beiden Seiten dieser Darstellung ist folgende Inschrift angebracht: Jouvelier Gold und Silber Arbeiter Gold und Silber Schlaeger Innung in Danzig.

Die Landesregierung sah sich am Ende des 14. Jahrhunderts genötigt, über die Preise für Edelschmiedearbeiten sowie über den Feingehalt der Edelmetalle Vorschriften zu erlassen. So wurde auf dem Ständetage im Jahre 1388 bestätigt, daß die Goldschmiede für ein Gewichtsscot vergoldeten Silbers 1 Scot, für unvergoldete Arbeit 20 Pfennige erhalten sollen.



GEBHARD FUGEL — MADONNASTUDIE
Zu einem Altarbild in der Heimat des Künstlers

Über Gewicht und Preis der Edelmetalle treten erst später Verordnungen in Kraft, und weil es dabei nicht immer mit rechten Dingen zugegangen sein mag, wurden am 20. Mai 1395 für die Goldschmiede besondere Verordnungen erlassen, wonach dieselben verpflichtet waren, die Arbeiten mit dem Meisterzeichen und dem Stadtzeichen zu versehen.

Item was wergkes dy goltsmyde machin, des sal iczlicher syn czeichen uff das wergk slon, do sal man der stat czeichen byslon unde seczen.

Zugleich wurde die betrügerische Vergoldung unter Strafe gestellt.

Item welch goltsmet andirs vergolt denne mit golde und vunden wurde, das her in keynerleye wys mit anderen dingen dem golde hülfe tete, das werk sal man em nemyn und wendin in kyrchen oder closter nutz.

Am 24. Juni 1416 erschien eine Verordnung, welche erneut das Einschmelzen und Feinbrennen von Silber verbot und noch mehr einschränkte, weil der Orden nach der unglücklichen Schlacht bei Tannenberg am 15. Juli 1410 in Geldnot geriet und die vorhandenen Münzen nach Kräften zu erhalten suchte.

Man sieht, daß der Orden je nach Bedürfnis Gesetze und Verordnungen erließ, deren Zweckmäßigkeit noch heute anerkannt werden muß. Manche Verordnung hatte sich bereits in Deutschland bewährt und durfte nur entsprechend abgeändert werden, um auch im Ordenslande segensreich zu wirken. So lange dieses seine Bedeutung als Landwirtschaft treibendes Staatsgebiet nicht verloren hatte, erhielt sich auch die Goldschmiedekunst. Als aber die Industrie der Landwirtschaft den alten Rang strittig gemacht hatte, ging die Goldschmiedekunst im ehemaligen Ordenslande mehr und mehr zurück, und heute befindet sich in einzelnen Teilen kaum noch eine Spur davon, wie beispielsweise im Ermlande.

Die Goldschmiede nennen sich heute nur noch Juweliere, und mancher davon ist nur noch Agent auswärtiger großer Firmen. So ändern sich die Zeiten und mit ihnen die Menschen; denn nichts hienieden ist von Bestand, als der Wechsel.



GEBHARD FUGEL CHRISTKINDSTUDIE
Zum Hochaltarbild in St. Joseph zu München

SAVONAROLA

Von M. HERBERT

Des Frate Büßerflammen grellten hoch. —
Es war zur Fastenzeit im frühen Lenz
Und in der Mandelblüte ros'gem Flor
Stand jeder sanfte Hügel um Florenz.

Magnolien öffneten die Kelche weit.
Der roten Anemone Knospe sprang,
Es grünte San Miniatos Tujawald,
Wo überm Gräberfeld die Amsel sang.

In blauen Seligkeiten tat sich auf
Toskanas Himmel, doch kein Herz ward froh
Der ersten Veilchen. Gar zu bitter klang
Die Mahnerstimme des Girolamo.

In lichten ·Reihen kamen sie heran
Die schlanken Frau'n, die Dante einst besang.
Es stäubte Asche auf dem goldnen Haar,
Und schwerer Druck lag auf dem freien Gang.

Sie brachten ihrer Perlenschnüre Glanz,
Den matten, weißen, den das Meer gebar,
Und in Kassetten, kunstvoll ziseliert,
Juwelenschmuck, der ohnegleichen war.

Sie brachten ihrer Festgewänder Stolz
Venetiens Spitzen und den Goldbrokat,
Die Lorbeerkronen, deren Wunderzier
Cellinis Meisterhand gebildet hat.

Betreßte Diener aus dem Mohrenland,
Die folgten ihnen. Und ein jeder trug
Den hehrsten Wandschmuck, den das Haus besaß.
— »Das Beste ist für Gott nicht gut genug.« —

»Verbrennt die Eitelkeit der Eitelkeit!
Das, was ihr Schönheit nennt, ist sünd'ge Lust!
Das, was ihr Kunst nennt, ist ein Augentrug,
O weinet, weinet! Schlaget an die Brust!«

Wohl leckten gierig da die Flammen auf:
Das Venusbild des Sandro, einen Cupido
Des Donatello, und den Silberschwan,
Die Leda auch des Michelangelo.

Lorenzos Lieder auf den Karneval,
Den Festgesang des heitren Polizian,
Boccaccios lustiges Decameron —
In roten Funken stob es himmelan.

Das war ein Feuer köstlich angeschürt,
Und blonde Kinder in des Lebens Lenz
Umtanzten es im weiten Kreis und schrien:
Es lebe Jesus, König von Florenz!

Der Frate stand und hielt das Kreuz empor,
Die roten Flammen, die hell knisternd glüh'n,
Sie züngeln weit und frech nach ihm hinaus,
Als wollten sie die Seele ihm durchsprüh'n.

Die Feuerseele, die sein Volk bezwang,
Die Übermächt'ge, die ins üpp'ge Rom
Den Jammerschrei der Christenvölker sang
Und mahnend schlug an Petri heil'gen Dom

Da — plötzlich ging ein wilder Schrei im Rund,
Es schleppten Knaben auf den Schultern schwer
Ein weltlich Bildnis. Eines Mädchens Haupt,
Es lächelte wie siegend weit schon her.

Da Vincis Werk! In holder Süßigkeit,
Als gält's der Lieb', als gält's der Krönung Pfad,
Kam es heran, von Schönheit so durchtränkt,
Als ob ein ewig Wunder Gottes naht.

Es kam in Wonne und in Herrlichkeit,
Die Sonne weckte seiner Farben Licht,
Die holden Augen sind so tief gesenkt,
Die sanfte Lippe bebt, als ob sie spricht.

Unendlich zart ist dieses Menschenbild,
Es lobt in seiner Reinheit seinen Gott,



GEBHARD FUGEL — TE DEUM LAUDAMUS

Chorbogen vom Jahre 1

So edel ist's! Es fiele hin vor ihm
Die wüste Rede und der geile Spott.

Das darfst du nicht zerstören!« Neben ihm
San Marcos Bruder spricht's zum Frate leis:
»Das ist ein Werk der Ewigkeit geweiht,
Und ganz unschätzbar — ohne allen Preis.

Es wird zum zweiten Male nicht erdacht!
Geschlechter werden selig davor knien,
Und seine tiefe, warme Freudigkeit
In Not und Weh in ihre Seele zieh'n.«

»Was redest du von Schönheit!? Sei verflucht!«
Savonarola hob das Kreuz empor.
»O vanitas et omnia vanitas!«
Laut stimmt ihm bei der Piagnonen Chor.

In die Zerstörerbrände schleudern sie
Da Vincis Werk. Der wundersüße Trost
Der reinsten Güte, die zu Schönheit ward,
Verkohlt auf ihres finstern Wahnes Rost.

Schwer drohend ballt sich da am Horizont
Die Wolkenwand und schwarze Schatten zieh'n
Her von Palazzo Vecchio durch die Stadt,
Daß alle Lichter, alle Farben flieh'n.

Stumm steht der Frate. Sein Prophetenblick
Sieht weit hinaus. Am Platz der Signorie
Sieht er den Scheiter — — und sich selbst darauf,
Inbrünstig betend sürzt er auf die Knie.



GEBHARD FUGEL MADONNA
Studie zum Karton der Geburt Christi, vgl. 3. Sonderbeilage des vorigen Heftes

»Tut Buße, denn das Himmelreich ist nah!
Tut Buße, denn die Sense schwingt der Tod!
Werft von euch dieses Lebens Eitelkeit
Und Fleischeslust! Bekehret euch zu Gott!«

ANDERS ZORN

Von FRANZ WOLTER

Wenn technisches Können, Geschicklichkeit, vereint mit scharfer Beobachtungsgabe das Wesen der Kunst ausmachen würden, dann wäre der schwedische Maler Anders Zorn sicherlich der größte unter den lebenden Künstlern. Die Gebrüder Heinemann haben in dem schönen Oberlichtsaale ihrer Galerie eine umfangreiche Sammlung jenes einzigartigen Künstlers in geschmackvollster Weise zusammengestellt, die volle Bewunderung verdient. Vieles kannte man ja schon von den früheren Ausstellungen her, aber wie anders wirken die Bilder, Radierungen und Plastiken in ihrer Gesamtheit! Selten wird die Gelegenheit wiederkommen, diesen Meister in solch imponierender Größe zu sehen, denn es hält überhaupt schwer, von ihm etwas zu Ausstellungszwecken zu erhalten, da Zorn einer der wenigen Künstler ist, welche nicht von der Kunst leben müssen. Trotzdem, oder gerade deswegen werden Werke seiner Hand mit Gold aufgewogen, wenn sie überhaupt verkäuflich sind.

Faßt man zunächst das Charakteristische der Kunst Zorns ins Auge, so erkennt man bald, daß dieser Künstler alles malen kann, was ihm unter die Finger fällt, und daß diese Malerei stets gestützt ist von einer überaus sicheren Zeichnung. Er zeichnet gewissermaßen mit dem Pinsel, indem er malt. Mit kühnen, sicheren Strichen, in ganz souveräner Weise, scheinbar höchst einfach, streicht der Maler ein Porträt, eine Landschaft, ein Aktmodell hin, daß man glauben möchte, dieser oder jener Vorwurf sei in einer Stunde hingeschrieben. Und in der Tat wird dies alles wohl auch in Wirklichkeit in verhältnismäßig kurzer Zeit entstanden sein, aber welche mühevolle Studienarbeit mag da vorhergehen! Dies scheinbar Mühelose, dies genial im Galopp Hingesetzte, wo jeder Pinselzug, bestehend aus vielen einzelnen Farbtönen, das ausdrückt, wozu ein anderer mit vielen Strichen und Tönen Stunden verbraucht, ist das Verblüffende und zugleich das Erfrischendste an Zorns Kunst überhaupt. Mit einer beispiellosen Sicherheit gibt er in einem einzigen großen Pinselstrich hier die ganze Rundung einer Schädelpartie, dort ebenso sicher die Model-

lierung einer Wange usf. Das Beherrschen der Natur, der Form, dieses freie Schalten mit dem Material, welches mit einer Präzision und Schärfe, just ohne ein zweites Mal versucht zu werden, »prima« am richtigen Fleck hingesetzt wird, ist Befreiung, ist Sieg und Triumph über die Materie.



GEBHARD FUGEL STUDIE ZUM HL. GEORG
[illegible]

Man betrachte nur einmal genauer das Porträt eines Herrn mit dem Bierglas, der im Begriffe ist, eine Ansprache zu halten, wie unmittelbar und mit den denkbar wenigsten Mitteln der Malerei das gegeben ist. Und wie dieses Bildnis, so dasjenige des jungen Coquelin und vor allem eines jungen Herrn im Gesellschaftsanzug, leicht bewegt, sinnend vor sich hinblickend. Nicht zu vergessen sind dann die Porträts mehr repräsentativer Natur, Mitglieder des königlich schwedischen Hauses darstellend. Unter den Frauenbildnissen ragt dasjenige einer alten Dame hervor, mit wundervoll elegant mageren Händen. Wie diese Hände, so erscheint der ganze zarte Körper. Das, was Zorn jedoch am besten versteht, ist die Behandlung des nackten Leibes. Hier gibt er die glänzendsten Proben seines Vermögens mit einer Frische, die an Rubens erinnert. Auch die Formengebung gemahnt in etwas an den großen Flamländer. Bilder wie »Mutter und Tochter«, der weibliche Akt beim Frisieren oder die jungen Mädchen im Waldesdickicht beim Bad, sind nur des Problems wegen gemalt, denn Zorn kennt keinen Inhalt, keinen Gedanken, sondern nur Studienmalerei. Er sieht sein Bild in der Natur und treibt die Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit bis zur äußersten Möglichkeit. Er kann eben nichts aus eigener Phantasie hinzugeben und hier liegen neben all der großen Stärke Zornscher Kunst auch die Schwächen. Seelische Erfassung des Gegenstandes kennt er nicht und vermag sie nicht zu geben. Selbst seine Bildnisse sind, vom psychologischen Standpunkte aus betrachtet, gleichgültige Menschen. Mit vollendeter Meisterschaft ist die blendende Äußerlichkeit in den Bildern gemalt und in den vielen Radierungen gezeichnet, aber innerlich warm pulsierendes Leben, Menschentum, blieb dabei verkümmert. Allzuvieles Können, und das hat Zorn, birgt die Gefahr in sich, daß es zur Virtuosität verführt. Wenn dies in den Werken der Künstler zum Ausdruck gelangt, so müssen die seelischen Eigenschaften des naiven Fühlens und Denkens verloren gehen, weil die Vorgänge der einen Richtungslinie diejenigen der anderen auf unserer Welt der Unvollkommenheiten ausschließen.



GEBHARD FUGEL ST. JOSEPH

Altarbild in Ludwigsburg, gemalt 1906

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Sommerausstellungen 1909

Wenn auch neben den »Großen Kunstausstellungen« im Kunstpalast andere Darbietungen gleicher und ähnlicher Richtung naturgemaß einen schweren Stand hatten, so kam doch mancherlei zutage, was nicht verschwiegen werden darf. So fehlte auch in diesem Jahre die Ausstellung des Kunstvereins fur die Rheinlande und Westfalen nicht; sie eilte, diesmal keine Pfingstausstellung, der Eroffnung des Kunstpalastes einige Wochen voraus. Man erwartet in dieser Jahresausstellung keine Werke der »großen« und »monumentalen« Kunst, aber auch keine halsbrecherischen »Probleme« in verblüffenden Versuchen und Mißerfolgen. Aber eine gewisse Höhe und eine gewisse Neuheit hier zu zeigen, bestrebt sich der Künstler, mehr vielleicht als sonst, schon um des äußeren Erfolges willen. Und so kann man wohl sagen, daß die Kunsthalle mit dieser Ausstellung soweit die Dusseldorfer Künstlerschaft in Betracht kommt, hinter der »profanen« Ausstellung im Kunstpalast kaum zurückstand. Es erschienen 228 Werke von 134 Künstlern, worunter nur wenige auswärts tätige; immerhin hat sich also auch hier nur ein recht mäßiger Teil der Düsseldorfer an der Ausstellung beteiligt. Die bekannten Namen kamen meist mit Sachen ihrer bekannten Art, Variationen vielfach eines einmal glücklich ergriffenen »Themas«. Das mag geschäftlich klug und für den Pinsel verlockend sein, aber man bedauert doch öfters, von einer Hand, die einen stärkeren und vielseitigeren Geist zum Führer hat, nicht auch einmal etwas anderes, ich will nicht schlechthin sagen, etwas Größeres zu sehen. An dem Kleineren kann der große und großzügige Meister seine Meisterschaft in der Beschrankung zeigen, und am Größeren wächst jeder und gerat nicht in die Gefahr, der Einseitigkeit und Verarmung zu verfallen. So möchte man gerne M. Clarenbach aus der zarten Beschaulichkeit ab und zu — ohne ihr untreu zu werden — heraustreten, den gewiß nicht talentlosen W. Ophey, das Problematische nicht zum Dauerziele machend, sich einmal zu einem »bis auf die Nagelprobe« Fertigen zwingen sehen. Ein



GEBHARD FUGEL — MADONNA

Altarb[illegible] Luan[illegible]gs[illegible]rg, gemalt 190[illegible]

solches Abgehen vom Gewohnten ließ u. a. K. Pluckebaum erkennen in seinem außerst geschickten farbenerfreulichen »Stilleben in Blau«; derartiges wird ihn sicher fördern, wie ja auch Anlage in großem Formate den ihm homogeneren kleinen Marchen- und Legendenbildchen zweifellos zugute kommen würden. Manche tun recht daran, auf dem zunachst eingeschlagenen Wege redlich und mit Liebe weiter zu streben und andere Betatigung einstweilen zu verschieben; solche Fortschritte und fortschreitende Erweiterungen werden nicht unterschatzt; J. Bretz, W. Fritzel, C. Jutz jun., Aug. Kaul, J. Kohlschein, E. Nikutowski, E. Paul u. a. lieferten dafür bemerkenswerte Beispiele. Auch eine Reihe neuer Namen suchte sich bekannt zu machen.

Im Mai folgte die Ankundigung einer Sonderbund-Ausstellung in der Kunsthalle und erregte einige Neugier, da man einen Gegensatz gegen die vorhergegangene oder die Großen Ausstellungen vermutete. Die Sache erwies sich aber doch als recht harmlos; nicht einmal die Verbrüderung mit einem Gemengsel — nicht wertloser! — französischer Bilder oder die Heranziehung Max Liebermanns hatte nach irgend einer Seite etwas Beunruhigendes. Nur fragte man sich vergebens: wer sind die Sonderbündler? wovon sondern sie sich ab? wozu sondern sie sich ab? Als Antwort auf die erste Frage konnte am ehesten die Meinung gelten, es sei eine Neuauflage der vorigjahrigen »Sonderausstellung« — vorherrschend dieselben Namen —; auch etwas von Verschmelzung mit der vorigjahrigen ziemlich verunglückten Ausstellung der »Kunstlerverbindung Niederrhein« war zu verspuren. Im ubrigen gab es mehr Gegensatzliches als Gemeinsames, und was dort zu sehen war, konnte ebensogut anderwarts hangen. Eine Kunstlervereinigung setzt doch etwas kunstlerisch Vereinendes voraus, und tritt sie als Vereinigung nach außen hervor, dann muß das Vereinende auch dem außerhalb Stehenden wahrnehmbar und für ihn aufklarend sein. Aber was haben Chr. Rohlfs Exzentrizitaten mit M. Clarenbach zu tun?

Unter den Sonderausstellungen jungerer Kunstler ist die von Toni Wolter hervorzuheben; die sichtlich ernste Arbeit, das Studium guter Vorbilder und die



GEBHARD FUGEL — FRAUENKOPF
Studie in Kohle

zeichnungen (Kunstgewerbemuseum) als unerschöpflichen Meisterzeichner vorstellte, brachte in seiner Kollektion eine Reihe von Baumgruppenbildern in einer stark poetisierenden Behandlung, die für den Augenblick gefangen nimmt, in ihrer unbestimmten Weichheit aber niemand leicht fesseln dürfte. Mit einer anspruchsvollen Kollektion erschien Julius Exter; was er kann, zeigen seine hervorragenden Porträts, die vornehme Dame in Schwarz und der Geistliche, nur teilweise der österreichische General; was er will, scheint nach den meisten übrigen Darbietungen unklar, ja fragwürdig. Eine gute vielseitige Zusammenstellung brachte G. Hacker, zum Beispiel den belebten Düsseldorfer Rathausplatz mit dem Jan Willem-Denkmal, einen prächtigen Riesenbaum mit Staffage, daneben einige seiner bekannten tüchtigen Heidebilder. Eugen Altenberg läßt im Porträt Gutes erwarten (hervorzuheben ist das »Bildnis einer alten Dame«). In höherem Maße ist das bei Aug. Brestgen der Fall; einige gute Kopien beweisen sein sorgfältiges und erfolgreiches Studium der alten Meister, von denen er für seine eigenen Arbeiten gewinnt, ohne in Imitationen zu verfallen. Die ausgestellten großangelegten Sachen von A. Paaß haben etwas Schläfriges gemeinsam. Umsomehr Leben und uneingeschränkte Bewegung auf den verschiedensten Gebieten bemerkte man in der ausgedehnten Sonderausstellung von Karl Hartmann, München. Von Julius Exter kam nachträglich noch seine »Kreuzigung«, ein Bild von großen Dimensionen, zur Ausstellung; es zeigt des Künstlers kraftvolle Auffassung sehr wirksam, aber ein Hinübergreifen ins Ungeschlachte führt in die Sphäre L. Corinths und beim Hervorkehren des Abstoßenden aus der Sphäre der christlichen Kunst hinaus. — Willy Lucas blieb mit seiner ausgewählten Sammlung in dem Rahmen des Nebelig-Duftigen, mag er es in bäuerlicher Landschaft oder am Seestrande erfassen; so lange in diesem Rahmen noch immer solch verfeinernde Fortschritte bemerkbar sind, ist die Pflege des an sich engen Kreises zu billigen. — In hellem Freilicht sieht Theodor Schindler Welt und Menschen und bringt, was er sieht, teilweise recht geschickt zur Darstellung; geradezu vortrefflich ist das Bachufer von Ilvesheim. — Als sicherer Zeichner erschien M. Jäger; die zeichnerische Seite tritt sogar bei einzelnen Sachen zu sehr hervor. — Zwischen all dem Neuen erschienen als willkommene Erinnerungen viele, zum Teil längst bekannte Werke älterer Meister z. B. der beiden Achenbach, Munthe u. a.

Liebe zur Natur, mit Ausdauer und Mut verknüpft, werden dem strebsamen Künstler gute Erfolge sichern, wie sie soviele andere seiner Genossen, ältere und jüngere, aus der neuesten Zeit, zu verzeichnen haben, u. a. W. Kukuk in seinen vielseitigen Leistungen; ebenso W. Fritzel u. a. Einen gleichen Ernst, wie die genannte, zeigt auch die Sonderausstellung von Alb. Putz, der sichtlich wohlgewählten Wirkungen nachgeht. An Sonderausstellungen fremder und auswärtiger Künstler war die Permanente Ausstellung von E. Schulte besonders reich. So kam mehrfach vornehmer Damenbesuch in größerer Gesellschaft; gleich zu Anfang des Sommers die auch sonst vorgestellte Reihenfolge aus dem Atelier des Antonio de la Gandara, später ein Damenzyklus von Franz M. Melchers.

Gediegener war die Kollektion Ph. Laszló, aber auch bei ihm frappiert — und es kommt noch die Farbenkraft hinzu — das äußere Drumunddran der dargestellten Person mehr, als Unmittelbarkeit eines Charakterausdrucks. Die Kollektion Leo Samberger überragte diese drei Porträt-Reihenfolgen erheblich.

Ein fast regelmäßiger Besucher Düsseldorfs ist Ch. Palmié; er packt bald im Gebirge, bald in der Stadt, bald in der Nacht, bald in der Dämmerung, bald im sonnenhellen Mittag das Licht, »und wo er's packt, da ist's interessant«. Aber so wahr es auch ist, daß der echte Künstler stets ein Suchender, ein Lernender, ein Werdender sein muß, so bedauert man es doch, wenn eine tüchtige Kraft in Lichtproblemen sich zu zersplittern droht und die hohe Ruhe einer künstlerisch vollendeten Einheit nicht recht finden zu können scheint.

In der Kollektion Fr. Kallmorgen stehen die Landschaften in ihrem übersatten Grün hinter den schlichten, gefärbten Bildern von See und Fluß merklich zurück. Die ausgeprägte Eigenart, die den Landschaften von E. Steppes anhaftet, ist nicht jedermanns Sache; aber man sollte nicht daran vorübergehen. Ludw. Dill, den seinerzeit die Ausstellung von Hand-

Mit dem Beginn des Sommers ist die Zahl der permanenten Ausstellungen durch das Warenhaus Leonhard Tietz um eine vermehrt worden und scheint bei dem sonstigen großen Zulauf und dem billigen Eintrittspreise, vor allem aber auch durch Darbietungen, die den anderen gleichzukommen suchen, festen Fuß zu fassen. Auch die Kunsthandlung Paffrath hat eine permanente Ausstellung eröffnet.

Das Kunstgewerbemuseum bot zum Sommeranfang eine Sonderausstellung von Stickereien und Spitzen aus den reichen Beständen des Museums. Unter den ersteren sind besonders zahlreich und wertvoll die bestickten Leinengewebe aus koptischen Funden in Ägypten; ferner ein byzantinischer Seidenstoffstreifen mit gegenübergestellten Löwen. Die Ausstellung zeigte dann weiter kirchliche Stickereien des Mittelalters und der Renaissance, sich fortsetzend bis zur Gegenwart und zu den Arbeiten, welche unter der Leitung der Frau Direktor Frauberger in der Kunststickereischule des Zentralgewerbevereins angefertigt werden. — Die Entwicklung der



Gebhard Fugel — Geselischaft f. christl. Kunst, München

Jesus am Ölberg



Spitzen-Arbeit wurde ebenfalls durch charakteristische Probestücke in Klöppel- und Nadelarbeit zur Anschauung gebracht.

Noch allgemeineres Interesse fand die außerordentlich reiche und vielseitige Ausstellung von Silhouetten. Es gibt ja wohl kaum eine ältere Familie mit treuer Haustradition, in der sich nicht das eine oder andere jener kleinen Porträts, aus mattschwarzem Papier mit der Schere geschnitten und auf weißem Papiergrund aufgeklebt, in rundem oder ovalem Messing- oder Holzrähmchen vorfände, aber welchen Umfang diese Kunst und Kunstfertigkeit gehabt hat, das dürfte weitaus den meisten Besuchern völlig fremd gewesen sein, wenigstens den auswärtigen. Es dürfte bisher wohl noch nie eine so reiche Zusammenstellung von Arbeiten dieser Art gezeigt worden sein. Vieles ging über bloße Geschicklichkeit weit hinaus. Das künstlerische Interesse fand vielfach noch eine Unterstützung durch allerlei historische Erinnerungen, die sich teils an die dargestellten Personen, teils an die dargestellten Szenen, unter diesen auch politisch merkwürdige, knüpften. Bone



GEBHARD FUGEL STUDIE: APOSTELKOPF (ÖLBILD)
Vgl. Abb. des Abendmahls, Jg. IV, S. 293

THOMA-AUSSTELLUNGEN IN KARLSRUHE

Der überaus festlich begangene 70. Geburtstag Hans Thomas hat das allgemeine Interesse auf ihn gelenkt und so einen sinnigen Anlaß geboten, durch reichhaltige Darbietung von Originalwerken die Kenntnis seiner Kunst zu erweitern und zu vertiefen. Bei der Auswahl für die Ausstellung im Kunstverein war der Grundsatz leitend, aus Privatbesitz zum Teil weniger bekannte Arbeiten auszulesen, die von seinen frühesten Schaffensjahren bis zur Gegenwart ein zusammenhängendes Bild seines künstlerischen Werdens bieten sollen. Darunter lassen auch manche Abwandlungen bekannter Lieblingsvorwürfe und Vorstudien zu späteren großen Werken interessante Vergleiche zu.

Unter dem Banne der Uhrschildmalerei steht noch die 1858 datierte »Bauernfamilie im Gärtchen«, bei der allerdings die Landschaft Besseres ahnen läßt. Schon in den Bildern aus dem Anfang der sechziger Jahre verrät sich der Einfluß der Karlsruher Kunstschule; außer Landschaften treffen wir Bildnisstudien, dabei das gut gezeichnete seiner Mutter und Schwester (1866). Wie sich dann nach den Studien bei Courbet seine Eigenart immer klarer und sicherer ausprägt, laßen die Bilder aus den siebziger Jahren erkennen, die ebenso wie das folgende Jahrzehnt an Zahl und Wert einen großen Anteil an der Ausstellung haben. Da ist eine »Heuernte« (1871) nach Hebels »Morgenstern«, erfüllt von frischem Wiesenduft. Dann zwei Ideallandschaften, die eine »Frühlingsreigen« (1873), durch sonnigen Humor erhellt, mit bunt durcheinander sich tummelnden Engelchen, die andere »Goldene Zeit« (1876) mit einem feinrhythmischen Kinderreigen. Und gern genießt man immer wieder den bekannten Blick aus dem Fenster in den Holzhausen-Park (1884). Einem bei Thoma selteneren Effekt gibt die »Kahnfahrt im Mondschein« (1879), während die »Rheinlandschaft mit Fischer« (1886) uns im Vorwurf und mit ihrem silberhellen Schimmer an bekannte Erscheinungen gemahnt. Von Blumenstilleben, mit denen er in dieser früheren Zeit in England Anklang fand, spricht besonders ein »Feldblumenstrauß« (1887) an. Außer einem feintönigen Bildnis seiner Mutter (1876) zeigen ihn sein kerniges Selbstbildnis unter dem Apfelbaum, in Dresden (1880), sowie ein gemütvolles Doppelbildnis von »Mutter und Kind« (1885) hierin auf ganzer Höhe. Fein in der Freilichtbehandlung gelöst erscheint das Idyll mit den beiden alten Leuten am Fenster (»Sonntagsfrieden«, 1876). Die schlichte und dabei echt religiöse Behandlung biblischer Stoffe bekunden zwei Fassungen der »Flucht nach Ägypten« (1874 und 1890). Auch die verwandten Vorwürfe »Christus und die Samariterin« (1881), sowie »Christus und Nikodemus« (1878) tun seine eigenartige, vertiefte Auffassung dar, wie er denn dem grübelnden Nikodemus seine Züge verliehen hat. Die »Pietà« (1885) knüpft in der Komposition bewußt an Giov. Bellini an, gewinnt aber durch das stärkere Zurückneigen des Hauptes und die größere Bewegtheit der Engel einen selbständigen Ausdruck.

Unter den Werken der neunziger Jahre bis zu den jüngsten treffen wir mehr Bekanntes. Landschaften, wie der einfache wirkungsvolle »Sommertag« (1893), ein Kornfeld mit rundlich geballten Wolken darüber, die düstere »Träumerei am Schwarzwaldsee« (1904), der herzweitende »Blick ins Lauterbrunner Tal« (1904) gehören zu seinem Besten, woran sich eines der letzten die »Stille vor dem Sturm« (1906), mit bleiernem Himmel über einer Baumgruppe anreiht. Von Porträts sind das des Großherzogs Friedrich I. auf der Mainau (1902) und das seiner Schülerin Frl. La Roche mit einem Heidestrauß vor Tannen (1895) wohl bekannt. In größerer Zahl finden sich die mythologischen Darstellungen und Personifikationen, mit denen er in dichterischer Phantasie seine Landschaften bevölkert. So sehen wir den »Traum« (1895), im Morgengrauen über dem Flußtal schwebend, die auf bunter Kugel thronende »Fortuna« (1904) und die nach fernen Zielen strebenden »Bogenschützen« (1890).

Von Zeichnungen sind die Originale zum »Rheinischen Hausfreund« zu sehen. Originell sind eine Anzahl Stuhllehnen nach seinen Entwürfen, die mit aller-



GEBHARD FUGEL CHRISTKINDSTUDIE

hand der Umrißlinie geschickt angepaßten Tierfiguren von der Schnitzereischule in Bernau ausgeführt sind. Wie auch die Karlsruher Kunststickereischule seinen Ideen mancherlei Anregung verdankt, beweisen Handwebereien mit den vier Elementen und stilisierten Landschaften.*

Eine Ergänzung zu dieser Ausstellung bieten die in drei neuerbauten Sälen der Kunsthalle zusammengestellten Gemälde und Zeichnungen, die, meist schon im Besitze der Galerie und durch Stiftungen des Meisters ergänzt, nunmehr alle hier vereinigt sind. Unter den Zeichnungen finden wir eine stattliche Anzahl der Bernauer Landschaften mit ihren klaren, großen Linien, meist auf Tonpapier, leicht mit Weiß gehöht (von 1866 an). In gleicher Manier sind die scharf geschnittenen Porträtköpfe seiner Landsleute behandelt, hierbei wieder ein ausdrucksvolles Bild seiner Mutter (schon 1894). Zwischen oberrheinischen Landschaften sehen wir Reiseerinnerungen an Italien (aus den Jahren 1874 und 97), mit der Feder, oft leicht getuscht, festgehalten. Eine ganze Wand voll kleiner Ölstudien aus der frühen Zeit legen Zeugnis ab von seinem liebevollen Versenken in die Natur. In den beiden andern Sälen treffen wir alte Bekannte: die »balgenden Buben« (1874), den großen »Kinderreigen« (1877), sein Bildnis mit Tod und Amor und das seiner Frau als »Girardiniera« (1881), die beide einen verwandten Zug mit Böcklin tragen. Dazwischen wieder Landschaften, wie das blaugrün getonte »Rheintal bei Säkkingen« (1899) und ein Alpenbild (1904). Neben einem leuchtend gemalten Paradies mit den großen Figuren von Adam und Eva ist von biblischen Bildern eine Vorstudie zur »Magdalena im Garten« (in der Heidelberger Peterskirche) bemerkenswert, die in der ausdrucksvollen Gebärdensprache der Hände ergreifend das gläubige Vertrauen mitfühlen läßt.

Aus dem mittleren Saal gelangen wir in den Raum mit der Bilderfolge aus der Heilsgeschichte, die der greise Meister — wie bereits an dieser Stelle erwähnt — Fürst und Volk stiftete. Zwei gemalte Fenster und Fliesen nach eigenen Entwürfen begleiten den Eingang in den achtseitigen Oberlichtraum, in dessen Vertäfelung die auf Leinwand gemalten Bilder eingelassen sind. Sieben Hauptszenen aus der Geschichte des Erlösers schildert Thoma hier in seiner eigenartigen Weise, die sich von einer einseitig historischen Auffassung ebenso fern hält wie von einer derb realistischen. Seine Figuren sprechen zu uns durch ihre ungemeine Ausdrucksfähigkeit, in der wir den kindlich frommen Sinn des Künstlers wiedererkennen, so daß wir manches Fremdartige der Erscheinung darüber vergessen. Das erste Gemälde stellt dreiteilig die Geburt Christi zwischen der Anbetung der Hirten und dem Zug der Könige dar; die Szenen werden zusammengefaßt durch einen Kranz von Engeln, die auch von dem Gesparre der Hütte andächtig auf das göttliche Kind herabschauen. In einem frischen Wiesental rastet daneben die heilige Familie auf der Flucht, der Friede der Stimmung spiegelt sich in der ganzen Landschaft wieder. Die folgende Darstellung gibt Jesus und den Versucher auf steiler Bergeshöhe: voll falscher Ergebenheit krümmt sich dieser, auf die lockende Erde weisend, aber fest wie eine Säule steht Christus neben ihm; wir fühlen, das Gemeine darf sich nicht an ihn wagen. Die männlich reife Gestalt mit dem blonden Bart, wie Thoma Christus auffaßt, kehrt in der »Predigt« in bewegter Stellung wieder, bei der er inmitten einer südlichen Berglandschaft alt und jung um sich schart. Die ernsten Mienen drücken verschiedene Stufen des Erkennens aus, und überwältigt sinkt ihm Magdalena zu Füßen. Auf die beiden licht gehaltenen Bilder folgt das nächtlich düstere Gethsemane mit der eindrucksvollen Silhouette des mit sich ringenden Heilands. Es ist vollbracht! ertönt es von dem nächsten Gemälde: am ragenden Kreuz hat der Erlöser überstanden, in schmerzerfüllter Ergebenheit umstehen ihn Johannes und Maria, von ihm gestützt, voll Trauer blickt Magdalena nach oben. Das letzte Bild, dem ersten gegenüber ist gleichfalls als Triptychon ausgebildet. In der Mitte schwebt der Auferstandene in hellem Glanze über einer blumigen Wiese, in der der überwundene Tod liegt. Zur Linken tut sich die Hölle auf mit den Verdammten, unter denen der Brudermörder Kain und eine Frau mit einem Schleier besonders hervortreten, während sich rechts das Paradies bis zu fernen Höhen dehnt und weißgekleidete Gestalten friedlich einherwandeln. Mit Ausnahme der mehr tonig gehaltenen ersten drei Gemälde herrscht bei den andern die Linie vor, und die Farben sind von großer Klarheit und Leuchtkraft. Die Eingangswand bedecken, als Sinnbilder der Beziehung der Heilsgeschichte zum Jahreslauf, die Planeten und darüber die Monate nach den Bildern des Thoma-Kalenders. Die unteren sind je auf eine Farbe gestimmt, während die oberen nach der Mitte zu an Farbigkeit anschwellen. Zwischen und über den Gemälden sind geschnitzte Füllungen mit religiösen Symbolen und den Tierkreisen eingefügt.

Den Eindruck, den man von dieser Stätte mit sich nimmt, hat Henry Thode in seiner Festrede mit den Worten ausgesprochen. »Das ist es, was uns erfüllt, daß über diesem Künstler der Mensch steht, der Frieden in sich trägt und spendet und der die Menschheit verbindet in dem neuen Bande, in welchem er in seiner Kunst sich mitteilt.«

E. Vischer

* [illegible] der Katalog zwar summarisch nennt, [illegible] kann [illegible] dafür im Kupferstichkabinett der Galerie [illegible]



GEBHARD FUGEL — TOD DES HL. JOSEPH

St. Josephskirche in München, 1905. Mit Genehmigung von Schaar & Dathe in Trier

BERLINER KUNSTNACHRICHT

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Über »Neueste Erscheinungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst« sprach zu Berlin am Freitag, den 12. November 1909 der Schreiber dieser Zeilen. Der Vortrag fand statt in der Reihe der Abende, welche alljährlich im Architektenhause von dem »Komitee zur Veranstaltung wissenschaftlicher Vorträge« besorgt werden, und fand gegen 250 Zuhörer. Im Vorjahre hatte Professor J. Sauer aus Freiburg im Breisgau über die neuere religiöse Kunst aus weiter zurückliegender Zeit gesprochen. Diesmal beschränkte sich der Vortrag gänzlich auf diejenigen Künstler, welche von der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« vor der Öffentlichkeit vertreten werden. Fünfzig Lichtbilder, von denen mehrere zum Vergleiche wiederholt wurden, veranschaulichten das Gesagte.

Der Vortragende ging von dem Gedanken aus, daß auch die Kunst und namentlich die religiöse Kunst ein »Kommet her zu mir Alle« spreche. Daran anknüpfend wurde die mit diesem Namen bezeichnete Plastik von Georg Busch vorgeführt; außerdem zeigte der Vortragende von demselben Künstler noch das Altarrelief mit den Chorknaben, ferner Augustinus und Monika, endlich die hl. Hedwig, die besonders gut gefallen haben dürfte. Nach einem Hinweis auf das erfolgreiche Wirken Professor Buschs durch die von ihm geförderten Unternehmungen zugunsten der christlichen Kunst kamen noch weitere Plastiker: zunächst Heinrich Wadere mit St. Georg und mit dem Grabmale des Erzbischofs v. Thoma sowie Balthasar Schmitt mit seinem Marienaltar (der dann mit dem Buschschen Altar verglichen wurde); August Schadler erfreute durch seine Madonna im Kahn (Ave Maris stella); Heinrich Splieth durch seine Kreuzabnahme (welcher der Vortragende baldige Ausführung im richtigen Materiale wünschte); endlich Valentin Kraus mit der Marmorplastik Unsere Erlösung.

Selbst bei der vom Vortragenden eingehaltenen Beschränkung konnte doch nur eine engste Auswahl getroffen und mußten zahlreiche Künstler teils ganz übergangen, teils lediglich genannt werden, wie z. B. unter den Plastikern Breitkopf-Cosel und Breuer, unter den Malern Altheimer, Huber-Feldkirch, Kau, Nuettgens. Die Reihe der im Lichtbilde vorgeführten Gemälde begann mit Leo Sambergers Christus und mit seinem Ezechiel. Eine ausführlichere Hervorhebung bekam Martin Feuerstein. Aus den in der Straßburger Magdalenenkirche verbrannten Bildern von ihm wurden die Eva und die Immaculata (Ave-Eva) gezeigt. Aus den Ludwigsbildern in der Straßburger Ludwigskirche die Darstellung, wie der heilige Ludwig die Dornenkrone nach Paris bringt. Aus den Gemälden zu Altkirch bei Mühlhausen i. E. erschienen: Der heilige Franziskus Xaverius tauft in den Straßen von Goa, und die Fischpredigt des heiligen Antonius von Padua. Aus der deutschen Nationalkapelle in der Paduaner Antoniuskirche sahen wir zwei Bruchstücke nach den Kartons des Künstlers: Die Heiligen Kunigunde, Heinrich und Wolfgang, sowie den Tod des heiligen Bonifatius. Gegenüber dem mehr durch das Zuständliche wirkenden Feuerstein wurde bei Gebhard Fugel, zum Teil durch vergleichende Wiederholungen, das lebhaft Bewegte betont. Von diesem Künstler kamen das (erste) Heilige Abendmahl, Christus vor dem Hohen Rate, Die Pfingstpredigt und die Grablegung. Mit letzterer wurde die Darstellung des nämlichen Themas durch Heinrich Told konfrontiert. Weiterhin erschienen: von Louis Feldmann Kreuzauffindung und der Ungläubige Thomas; von Kunz Meyer Judas Ischarioth; von Fritz Kunz vier seiner Franziskusbilder; von Gabriel v. Hackl die Darstellungen der Heiligen Karl Borromäus und Vinzenz von Paul; von Alois Delug Die Heiligen Frauen und das Votivbild; von Georg Cornicelius sein Nachlaßwerk Die heilige Magdalena sowie Glaubensstark; von Joseph Guntermann zwei Quadranten seines Kuppelfrieses aus dem Münchener Ostfriedhof; von Augustin Pacher das Missionsbild, der Christophorus und der heilige Georg (mit dem von Wadere verglichen). Von Matthäus Schiestl die Verkündigung der Hirten und die Anbetung der Könige, sowie die beiden Lithographien Erwin von Steinbach und (mit Hervorhebung der Biblischen Wandbilder überhaupt) Elias; von Rudolf Schiestl das Angelus-Bild, während Heinrich Schiestl und das Zusammenwirken der drei Brüder nur nebenbei erwähnt werden konnten.

Endlich wurde, während auf Architektur und Kunstgewerbe diesmal ganz zu verzichten war, die neueste Entfaltung der Medaillenkunst angedeutet. Zur Veranschaulichung dienten lediglich zwei Stücke von Maximilian Dasio, hergestellt von der Firma Carl Pöllath in Schrobenhausen: Der heilige Christophorus und Die Heiligen drei Könige (das eine mit dem Glasgemälde von Pacher, das andere mit der Farbenskizze von Matthäus Schiestl verglichen). Die Lithographie von Dasio: David und Goliath, gab dem Vortragenden Anlaß, in seinem Schlußworte die Pflege der christlichen Kunst ebenfalls unter dem Gesichtspunkt eines Widerstandes des Glaubens

GEBHARD FUGEL — PILATUS

Studie zur I. Kreuzwegstation

gegen den Unglauben und des Geistes gegen die rohe Gewalt zu betrachten. Wenn es heißt: »Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Du Herr der Heerscharen! Es sehnet sich und schmachtet meine Seele nach den Vorhöfen des Herrn«, dann müssen diese Vorhöfe auch danach sein. Und mit einer Aufforderung an die Zuhörer, dazu mitzuhelfen, schloß der Vortragende.

An dieser Stelle darf wohl auch ein Unternehmen erwähnt werden, das zur wissenschaftlichen Vertretung und Fortbildung des christlichen Lebens überhaupt geschaffen ist und notwendigerweise auch für die Kunst in diesem Rahmen eintritt. Seit Oktober 1909 besteht in Berlin ein von katholischer Seite her eingerichtetes Bildungsunternehmen unter dem Titel »Berliner Vortragskurse«, das in freundschaftlicher Beziehung zu den Architektenhausvorträgen steht, aber doch völlig getrennt von diesen und in wesentlicher Verschiedenheit von ihnen allmählich zahlreiche Fachgebiete systematisch lehren will. Unter den fünf Kursen des ersten Quartales (bis Mitte Dezember 1909) befindet sich auch einer, der mit Hilfe von Lichtbildern die »Christliche Kunst des 19. Jahrhunderts« behandelt. Der Kurs des ersten Quartales führt diese Periode bis zur Mitte des Jahrhunderts und in einzelnen Vertretern noch etwas darüber hinaus. Er umfaßt zehn Abschnitte, beginnend mit einer Einleitung samt Rückblick auf den Klassizismus und zunächst fortgesetzt durch Überblicke: Romantik in Literatur und Kunst; Neugotik im Kirchenbau usw. Ausführlich wurden 3. P. Cornelius und die Nazarener behandelt. Es folgen: 4. Anschlüsse an die Nazarener, besonders in München, Frankfurt usw. (mit besonderer Hervorhebung von Steinle, Schwind und Rethel). Sodann 5. Die älteren Düsseldorfer (insbesondere die Vier vom Apollinarisberg). Weiterhin kommen: 6. Berlin, Hamburg usw.; 7. Ausland, besonders Frankreich und England (bis einschließlich Praraffaeliten); 8. Religiöse Interessen im Tektonischen; 9. Graphische Künste; 10. Zusammenfassung; insbesondere Ikonographisches.

Der Kurs findet an zwei Stellen als Parallelkurs mit zusammen gegen 200 Hörern statt: an den Mittwochen im Pfarrsaale von St. Sebastian (im Norden der Stadt am Gartenplatz), das andere Mal im Pfarrsaale der Steglitzer Kirche (also im Südwesten des Berliner Gebietes).

Das zweite Quartal (Januar bis März 1910) soll die Fortsetzung bringen. Sie wird in mehreren Gruppen die religiös-künstlerischen Erscheinungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und sodann in etwas breiterer Ausführlichkeit die um die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« gruppierten Leistungen bringen. Der Gesamtkurs der beiden Quartale liegt ebenfalls in den Händen des Schreibers dieser Zeilen, der sich freuen kann, damit wohl zum ersten Male die christliche Kunst der neuesten Zeit in zusammenfassender Darstellung vorzuführen und bei seinem Publikum einem lebhaften Interesse für die vorhandenen Schätze zu begegnen, die sich schließlich doch zu einer quantitativ und qualitativ weit größeren Gesamterscheinung summieren, als man etwa aus den höchst einseitigen Beständen der Berliner Nationalgalerie folgern konnte.

AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbs für die Ausmalung des Chors der neuen katholischen Pfarrkirche in Pfersee bei Augsburg

Der Chor der neuen katholischen Pfarrkirche in Pfersee bei Augsburg soll ausgemalt werden. Zur Erlangung von Entwürfen für diese Bemalung wird hiemit ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden Künstlern eröffnet mit nachstehenden Bestimmungen:



GEBHARD FUGEL — STUDIE ZUR KREUZABNAHME
Vgl. [illegible] S. 105

1. Für die Bemalung sind in Aussicht zu nehmen: Die Gesamtfläche des die Apsis umrahmenden Schildbogens, die Apsis selbst, sowie die beiden Seitenwände des Chors. Die Hauptdarstellung, welcher das Thema: »Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid etc.« zugrunde zu legen ist, wird auf dem Schildbogen der Apsis angenommen. Die Ausmalung der Altarnische und der beiden Seitenwände des Chors ist mehr in ornamentaler als figürlicher Weise gedacht; bei den Seitenwänden soll die Überleitung des farbigen Eindrucks, der seinen Höhepunkt an der Altarwand erreichen wird, zu dem weißen Wandton des Hauptschiffes der Kirche besonders berücksichtigt werden. Dem Künstler bleibt jedoch freigestellt, unter Beachtung des Gesichtspunktes der farbigen Steigerung nach der Mitte eine entsprechende andere Anordnung und Verteilung der Ausmalung vorzunehmen oder auch figürliche Darstellung in der Kuppel der Apsis anzubringen. Bei allen figürlichen Darstellungen muß die Liebe des göttlichen Erlösers zu den leiblich und geistig Elenden zum Ausdruck gebracht werden. Der Stil der Kirche lehnt sich an den romanischen Baustil an; die Einzelformen des Innern, die Altäre, Einrichtungsgegenstände usw. sind jedoch vollkommen frei behandelt; es ist deshalb eine Bemalung des Chores im streng historischen Sinne ausgeschlossen. Die Chorapsis und der Chor werden bis zu einer Höhe von sechs bezw. fünf Metern eine graubraun gebeizte, mit Einlagen in Rot und Schwarz sowie mit Metallknöpfen verzierte Vertäfelung erhalten. Der Chor wie das Schiff der Kirche haben eine durch weißen Putz und Stuck durchbrochene, braun gebeizte, teilweise

vergoldeter Holzdecke. Der Hochaltar ist ein Ziborienaltar mit Metallkuppel und mit Säulen von weißem, grün geadertem Marmor; die Altarmensa ist aus grauem und gelbem Treuchtlinger Marmor; der Tabernakel ist vergoldet. Es ist in Aussicht genommen, die vier Fenster in der Apsis der Bemalung entsprechend dunkler zu stimmen. 2. Die Ausführung der Malerei in allen ihren Teilen ist in Freskotechnik gedacht; jedoch sind auch andere haltbare Malweisen zulässig. 3. Die Kirchenverwaltung Pfersee wird jedem Bewerber auf Ansuchen eine photographische Innenansicht der Kirche, einen Grundriß des Chores im Maßstabe 1 : 50, eine Choransicht mit der Apsiswand im Maßstabe 1 : 20 sowie zwei Ansichten der links- und rechtsseitigen Chorwand im Maßstabe 1 : 20 zugehen lassen. Es wird sich empfehlen, die Kirche in Pfersee zu besichtigen. 4. Für die Ausmalung des Chores in dem unter Ziff. 1 angegebenen Umfang steht mit Einrechnung des aus dem staatlichen Kunstfond gewährten Zuschusses die Summe von 10000 Mk. zur Verfügung, über welche hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird. Für die nötigen Gerüste, für Mörtel und Maurerbeihilfe wird die Kirchenverwaltung Pfersee auf Rechnung der Kirchenstiftung sorgen. 5. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben einen Gesamtentwurf im Maßstabe 1 : 20 sowie von einer Einzelfigur oder einem Teil der figürlichen Darstellung einen Entwurf im Maßstabe 1 : 5 einzusenden. Für den Gesamtentwurf können die unter Ziff. 3 erwähnten Planzeichnungen der Choransicht und der Ansichten der links- und rechtsseitigen Chorwand verwendet werden. Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, den Namen des Verfassers und die beabsichtigte Malweise enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, müssen bis spätestens 15. April 1910 abends 6 Uhr, im Studiengebäude des Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße Nr. 3, abgeliefert werden. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Bewerber. 6. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über die Ergebnisse des Wettbewerbs gutachtlichen Beschluß zu fassen hat, besteht aus den von der Staatsregierung ernannten Künstlern: Akademieprofessor Rudolf von Seitz, Maler Professor August Holmberg, Professor der Technischen Hochschule München Heinrich Freiherrn von Schmidt; sämtliche in München, und aus dem von der Kirchenverwaltung Pfersee bestimmten Mitgliede: Architekten Michael Kurz in Göggingen. Als Ersatzmänner im Preisgericht sind aufgestellt: Akademieprofessor Gabriel von Hackl, Konservator Professor Hans Haggenmiller, Hofbaurat Eugen Drollinger; sämtliche in München. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmannes, bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmännern vorbehalten. 7. Für Geldpreise steht ein Betrag von 600 M. zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe gutachtlich darüber zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll. Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen. 8. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt. Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der betreffenden Entwürfe von dem Wettbewerb zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Verstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht. 9. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programms wären binnen vierzehn Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen. 10. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb behält sich die K. Staatsregierung vor. Dieselbe ist insbesondere auch berechtigt, an dem vom Preisgericht zur Ausführung begutachteten Projekte Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen. 11. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Auftraggebers. Im übrigen bleiben die eingelieferten Arbeiten Eigentum ihrer Urheber. Pfersee, am 9. Dezember 1909. Die katholische Kirchenverwaltung Pfersee.



GEBHARD FUGEL MADONNENSTUDIE

Zur IV. Kreuzwegstation

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Düsseldorf. Eine wertvolle und hochbedeutsame Reihenfolge von 145 Gemälden kam durch Vermächtnis des Herrn Kommerzienrates Dr. Schoenfeld in den Besitz der Stadt Düsseldorf und wird als geschlossene Sammlung nach dem Tode des Erblassers in die städtische Galerie überführt werden. Dieser hat die Auswahl aus seiner erheblich größeren Sammlung in das Ermessen sachkundiger Herren gelegt. Sie haben Sorge getragen, daß nicht nur die einzelnen Bilder, von künstlerischer Seite beurteilt, ausgesuchten Wertes



GEBHARD FUGEL — JESUS UND VERONIKA

St. Josephs[illegible] in München. Gemalt 19[illegible]. Text S. 1[illegible]8



GEBHARD FUGEL — III. FALL JESU UNTER DEM KREUZ

St. Josephskirche in München. Gemalt 1907. *Text S. 138*



GEBHARD FUGEL — KREUZABNAHME

St. Josephskirche in München, gemalt 19..



GEBHARD FUGEL — DAS WUNDER DER BROTVERMEHRUNG

Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Ravensburg, gemalt 1909. *Text S. 142*

sind, sondern daß zugleich die ganze Reihenfolge den Gang der Düsseldorfer Kunst im letzten halben Jahrhundert in den besten Namen, jeden einzelnen Künstler mit charakteristischen Meisterwerken vor Augen stellend, verfolgen läßt. Gerade diese Bedeutung fehlte bisher der städtischen Galerie mehr, als billig, wie in einem früheren Berichte dieser Zeitschrift betont wurde. Aber die christliche Kunst ist auch diesmal gründlich zu kurz gekommen. Es mag ja sein, daß durch den Bestand der Sammlung Namen wie Deger, Ittenbach, Andreas und Carl Müller und so manche andere, deren Werke gar wohl neben dem wertvollsten Sonstigen bestehen können, ausgeschlossen waren; aber daß auch im Jahre der Ausstellung für christliche Kunst die Düsseldorfer städtische Galerie der christlichen Kunst so gut wie verschlossen blieb und diese Lücke in der Voraugenstellung der Düsseldorfer Kunstentwicklung noch immer offen gehalten wird, das muß hervorgehoben werden einerseits mit Befremden und Bedauern, anderseits mit dem Wunsche, es möchte anders werden; an der Möglichkeit dürfte es nicht fehlen. Aus dem Gange der profanen Kunst aber ist kaum ein allbekannter Name zu vermissen; eine Aufzählung würde wenig Wert haben, so vortrefflich es auch ist, daß ihre Größe in ihren Werken hier sichtbar wird. Einen besonderen Wert jedoch bekommt die Schenkung dadurch, daß Künstler, die in ihrer Zeit hochgeschätzt wurden und für ihre Zeit bedeutendes leisteten, jetzt aber beiseite geschoben werden, hier festgehalten werden, bis eine ruhigere, von dem Ungestüm der Gegenwart unabhängigere Beurteilung sie in dem Werte, der ihnen zukommt, wiedererkennt: es scheint aber, als hätte die Auswahl in dieser



GEBHARD FUGEL — MARTERTOD DES HL. ANDREAS
(Wandgemälde in der Pfarrkirche [illegible], gemalt 1901. Text S. 142)

Richtung weiter gehen können, selbst auf die Gefahr hin, auch ein Werk minder hohen Kunstwertes aufzunehmen, und ohne in den Schein zu kommen, als sei die historische Seite über das Maß hinaus berücksichtigt worden.

Bone

München. Der neue General Direktor der bayerischen Gemäldegalerien von Tschudi nahm eine vollständige Neuordnung der kgl. Alten Pinakothek vor. Es wurde angestrebt, die Hauptwerke möglichst günstig zur Geltung zu bringen. Minder gute oder für die Zwecke der Galerie entbehrliche Werke wurden ausgeschieden, dagegen wurde die Galerie mit einigen schönen Gemälden aus den Galerien zu Schleißheim und Augsburg sowie mit glücklichen Neuerwerbungen bereichert. Unter letzteren muß eine treffliche Schöpfung des Greco (Theotocopuli) »Entkleidung Christi« hervorgehoben werden. Vgl. die Abhandlung über diesen Meister Jg. III, S. 66 ff., und die Abb. S. 109 mit Text S. 108.

München. Die hiesige St. Benediktuskirche erhielt im verflossenen Halbjahre nach einem Entwurfe von Joseph Guntermann, der den figürlichen Teil selbst ausführte, eine vollständige Neubemalung.

Franz von Defregger hat seine Professur an der Hochschule der bildenden Künste in München, die er seit 1878 innehatte, niedergelegt. S. K. Hoheit der Prinzregent von Bayern verlieh ihm die Große goldene Luitpoldmedaille.

Zu dem Wettbewerbe für Entwürfe zu Kachelöfen, den der Verein für Deutsches Kunstgewerbe e. V. zu Berlin auf Veranlassung des Tonindustrievereins Velten erlassen hat, sind im ganzen 750 Arbeiten eingegangen. Den ersten Preis von 500 M. hat erhalten Regierungsbauführer Paul Böttger, Zehlendorf, den zweiten Preis von 300 M. Architekt Fr. Lange, Berlin, den dritten Preis von 200 M. Architekt Hans Mielke, Berlin. Außerdem



GEBHARD FUGEL STUDIE ZUM HL. JOHANNES

Vgl. Abb. S. 165

hat das Preisgericht 20 Entwürfe zu je 50 M. angekauft und 17 durch eine lobende Erwähnung ausgezeichnet.

Gera (Reuß). Anläßlich des silbernen Hochzeitsjubiläums des Regentenpaares der reußischen Länder, des Erbprinzen Heinrich XXVII. und seiner Gemahlin, eröffnete die Kunsthandlung Franz Malter am 20. Oktober zu Ehren des Jubelpaares eine Festausstellung. Neben den von Bildhauer Kuntze (Leipzig) modellierten Bronzebüsten des hohen Paares seien hervorgehoben das jugendliche Bildnis eines Künstlers von Professor Ernst Kretzschmar, eine Flußlandschaft von J. M. Schwenker, ein Aquarell von P. Neidhardt, ein Pastell von Hermann Paschold und eine getuschte Radierung von Willy Müller, endlich noch ein Bronzerelief der Großherzogin Karoline von Sachsen-Weimar, modelliert von Otto Oettel, einem Schüler von Professor Balth. Schmitt. Am 1. November erfolgte, als Vorfeier des Jubiläums, die feierliche Eröffnung der »Künstlerklause«, eines kleinen, intimen Künstlerheimes in der »Tonhalle«. Am Festtage selbst wurden dem Jubelpaare die erwähnten Kunstwerke als Jubiläumsgabe überreicht. G. Hellmeck

Medaillenkonkurrenz. Bei der Konkurrenz um den Jahrespreis aus der Georg Hitlschen Stiftung pro 1909 haben sich sechzehn bayerische, vorwiegend Münchener Künstler mit 97 Medaillen und Plaketten beteiligt. Die Jury erkannte dem Bildhauer Hans Schwegerle-München einen Preis von 200 M., dem Maler Max Dasio und dem Bildhauer Arthur Storch in München je einen Preis von 150 M. zu.

Dresden. Geheimrat Wörmann, der nahezu dreissig Jahre das Amt des Galeriedirektors führte, tritt wegen vorgerückten Alters von dieser Stelle zurück. Dr. Hans Posse wird sein Nachfolger.

München. Matthäus Schiestl vollendete an den Chorwänden der St. Bennokirche zwei große Freskogemälde von edler Wirkung. Sein Bruder Rudolf Schiestl erhielt einen Ruf an die Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

Der am 2. Juni 1909 verstorbene Bildhauer Guido Entres in München hat nebst charitativen Stiftungen auch für die Apsis der neuen Vincentinums-Kapelle, München (als erste Figur der noch fehlenden vier Evangelisten) die Marmorstatue des »Hl. Johannes« gestiftet, mit dem Wunsche, daß dieselbe von einem Künstler der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« ausgeführt werden soll.

BÜCHERSCHAU

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts Heft 15 bis 20. Preis des Heftes im Abonnement M. 2.—. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Wiederholt konnten wir auf diese Publikation empfehlend hinweisen. Sie hat nun ihren Abschluß gefunden; in 20 Heften werden 100 schöne farbige Reproduktionen nach hervorragenden Gemälden von Künstlern des vorigen Jahrhunderts geboten. Jedem Blatte ist eine Seite Text beigegeben, der in das Bild einführt und mit seinem Autor bekannt macht. Die Publikation gewährt also neben den künstlerischen Anregungen auch bequeme Gelegenheit zum Nachschlagen über viele der besten Maler des 19. Jahrhunderts. Eine willkommene Beigabe bildet endlich die umfassende Einleitung, die sich über die Entwicklung der Malerei jener Zeit verbreitet. Was die Auswahl der Blätter betrifft, so begrüßen wir hinsichtlich der Profankunst die Sachlichkeit der Auswahl, müssen aber die Ignorierung der religiösen Kunst bedauern, weil dieses Vorgehen die seit längerem zur Mode gewordene Geringschätzung der großen christlichen Meister fortsetzt und stärkt, zumal da auch die Einleitung nur kühle Worte für sie findet. R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





O. REINIGER
FEUERBACH



PIETRO CANONICA (TURIN) DER SCHMERZENSMANN
Marmor

DER ROCHUSALTAR DER JAKOBSKIRCHE ZU ANTWERPEN

Von Dr. CHARLOTTE ASCHENHEIM

Ein Beitrag zur Geschichte der flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts

Hierzu die Abb. S. 170—180

Unter den zahlreichen Kunstschätzen, die die Antwerpner Jakobskirche birgt, verdienen zwölf Gemälde aus dem Jahre 1517 mehr Beachtung, als ihnen bisher zuteil geworden ist. Sie stellen die Legende des heiligen Rochus dar und bildeten offenbar die Flügel eines Schnitzaltares, dessen skulpturaler Teil verloren ist. Die Maße der Tafeln eins bis acht betragen 105 : 66 cm, die der Tafeln neun bis zwölf 105½:78 cm; die Größendifferenz war nicht ursprünglich beabsichtigt, sondern ist durch Randbeschneidung hervorgerufen.[1])

Der Zyklus ist auf dem ersten und letzten Bilde datiert. Sein Entstehungsort war höchstwahrscheinlich Antwerpen, da er eine getreue Wiedergabe des Turms der Antwerpner Kathedrale bringt. Für die Antwerpner Provenienz spricht auch die Wahl des Gegenstandes: Im Jahre 1515 litt die Stadt sehr unter der Pest. Daraufhin wird der Altar in Auftrag gegeben und nach seiner Vollendung in der Rochuskapelle von St. Jakob aufgestellt worden sein. Jetzt sind die Tafeln auseinandergenommen und in drei Kapellen verteilt.

Wilhelm Schnaase bespricht die Bilder in seinen »Niederländischen Briefen«.[2]) Auch Jakob Burckhardt hat den Gemälden in seinem kleinen Büchlein »Die Kunstwerke der belgischen Städte«[3]) einen verhältnismäßig breiten Raum gewidmet. Er sagt, daß sie damals noch Memling zugeschrieben wurden, und fährt dann fort: »Von Memlings Liebreiz kann schon der Darstellungen wegen (es sind lauter Pestszenen) kaum die Rede sein, auch ist der Ausdruck oft Karikatur. Doch sind diese Bilder reich an bedeutsam komponierten und bewegten Figuren. Die darauf gestellte Architektur ist schöne Renaissance. Man bemerke ein hier sehr gut passendes, in einer Säulenbasis gemaltes Relief: Die Parze Lachesis sitzt auf einem umgestürzten Säulenknauf, vor ihr Amor für jemand um

[1]) Die Bilder sind 1850—51 restauriert worden. Durch den breiteren Farbenauftrag lassen sich die nicht zu zahlreichen Ausbesserungen leicht von der Originalmalerei scheiden. Die Gemälde sind gut erhalten, doch würde eine gründliche Reinigung sicherlich sehr günstig für ihre farbige Wirkung sein.

[2]) Stuttgart 1834.

[3]) Düsseldorf 1842.

Gnade bittend. Die Färbung ist durchaus bräunlich, etwa wie sie auf Außenseiten von Flügelbildern vorzukommen pflegt. Dieses und anderes ließe beinahe auf Jan Coninxloo schließen ..

In den »Notices des œuvres d'art de St. Jacques à Anvers« (1855) nennt Lerius die Bilder sehr beachtenswert, ohne über ihren Urheber etwas aussagen zu können. Er gibt aber eine ausführliche Inhaltsangabe mit Hilfe der Rochuslegende in den Acta Sanctorum.

Eine genaue Beschreibung wird am besten den Charakter der Bilder, die Eindringlichkeit ihrer Schilderung kundtun.[1])

1. Die Geburt des Rochus, der, aus einem edlen Narbonnensischen Geschlecht stammend, im Jahre 1295 in Montpellier das Licht der Welt erblickte (Abb. S. 171). — Unter einer offenen Halle sitzt eine zierliche Frau. Das kräftige Rot ihres Kleides zieht den Blick auf die Hauptperson: das kleine Knäblein auf ihrem Schoß. Zwei junge Frauen sind dazu gesellt. Voll Staunen sehen alle drei das Kreuz, das der Neugeborene auf seiner Schulter trägt. Die eine Frau ist niedergekniet und hat die Hände andächtig gefaltet. Auch eine Magd im Hintergrund schickt sich zum Gebet. Eine zweite, die gerade mit der Wöchnerin beschäftigt ist, schaut sich neugierig um. Die Kranke selbst liegt teilnahmslos in ihren Kissen. Zu ihrer Stärkung bringt eine Dienerin behutsam ein Getränk. Links im Hintergrund spielt sich eine kleine Nebenszene ab: ein Engel erscheint der Mutter des Rochus. Die Stellung und Bewegung der Figuren sind teilweise ungelenk, aber immer ausdrucksvoll. Die Gesichter spiegeln das seelische Leben. Allerlei Nebendinge gestalten die Szene aus: ein Kohlenbecken zum Wärmen des Kindes, unter das die Frau sorglich eine Windel gebreitet hat, ein Korb mit Wäsche, Gefäße, ein Schränkchen mit Pokalen und Kruzifix. Das von jeher in der niederländischen Malerei beliebte Hündchen ist nicht vergessen. Von all diesem sticht die offene Pfeilerhalle ab, die nicht zu dem Vorgang paßt. Sie weist eine Renaisancedekoration auf, und nur in der Bogenleibung sind maßwerkartige Formen beibehalten, die die Spätgotik an dieser Stelle zu verwenden liebte.

2. St. Rochus wird Pilger (Abb. S. 173). — Im Vordergrund verteilt Rochus sein Hab und Gut an die Armen. Links liegt in dem Schlafgemach seines Hauses der sterbende Vater im Bett; dem jungen Sohne, der seine Rechte gefaßt hat, gelten seine letzten eindringlichen Worte, während die Mutter weinend die Treppenstufen hinabgeht, sich auf das Geländer stützend. Weiter hinten tritt ein Leichenträger mit großen schnellen Schritten in eine offene Halle, in der bereits der Sarg steht. Vom Söller darüber schauen Männer, bequem aufs Geländer gestützt, hinab. Gegenüber nimmt Rochus Abschied von den Seinen, um sich auf seine Wanderschaft zu begeben. Wams und Schaube sind mit dem Pilgerkleid vertauscht. Weinend sucht seine Mutter ihn zurückzuhalten. Er aber ist schon im Begriff zu gehen und wendet sich nur noch einmal trostsprechend zu ihr zurück. Das Hauptinteresse des Künstlers gilt hier der Darstellung der Bettler und Krüppel in ihren verschiedenen Stellungen: stehend, sitzend, kniend, humpelnd. Auf die Wiedergabe ihrer ausgefransten, zerlumpten Kleidung und ihrer Geräte: der Krücken, des Bettelsacks und des Bettelnapfs, ist viel Sorgfalt gelegt. Den Künstler zieht das Charakteristische, das das Lächerliche streift, an. Die Bettler vertreten alle denselben grotesken Typus mit scharf geschnittener Nase, tief gesenkten Mundwinkeln, hängender Unterlippe und vorspringendem Kinn. Umsomehr ist der psychische Ausdruck variiert: der eine schreit, der andere bettelt, der dritte fordert, der vierte blickt mißtrauisch, der fünfte höhnisch auf den Geber.

Die Bauten, in denen sich die einzelnen Szenen abspielen, zeigen ein Gemisch von Realistik und Phantasie. Am vorderen Häuschen zum Beispiel läßt sich die saubere Backsteinfügung, die Treppenanlage, das vergitterte Fenster und die Türverzierung aus der Beobachtung einheimischer Bauweise erklären; dagegen gehört das ornamentierte Gesims mit den darauf sitzenden Putten und den Muscheln der italienischen Renaissancedekoration an. Die Architekturen sind trotz einer nicht tadellosen Perspektive geschickt zu einem Straßenbilde zusammengefügt. Im Hintergrund ragt über breiten Holzdächern ein Turm auf, der die nordische Grundform zeigt. Zu ihm kontrastiert eine Renaissancekuppel mit Laterne. In der Farbe des Bildes herrscht wieder ein kräftiges Rot vor (im Gewand des Rochus, der Bettdecke, den Dachmuscheln), gehoben durch ein dunkles Blau. Dazu treten allerlei neutrale Farben. Der leicht bewölkte Himmel ist in bläulichgrauen und rötlichen Tönen gegeben.

3. Eintritt des Heiligen in Acula (Aquapedente), einer Stadt des Kirchenstaats, in der die Pest wütet. — Durch ein Tor im Hintergrund wandert St. Rochus in die Stadt. Sein erster Blick fällt auf einen Kirchhof, wo man in voller Tätigkeit ist. Der Totengräber schau-

[1]) Der liebenswürdigen Vermittlung von Herrn Prof. H. Hymans in Brüssel verdanke ich die photographische Aufnahme der Bilder.



DIE GEBURT DES HL. ROCHUS
gemalt 1517. Text S. 170

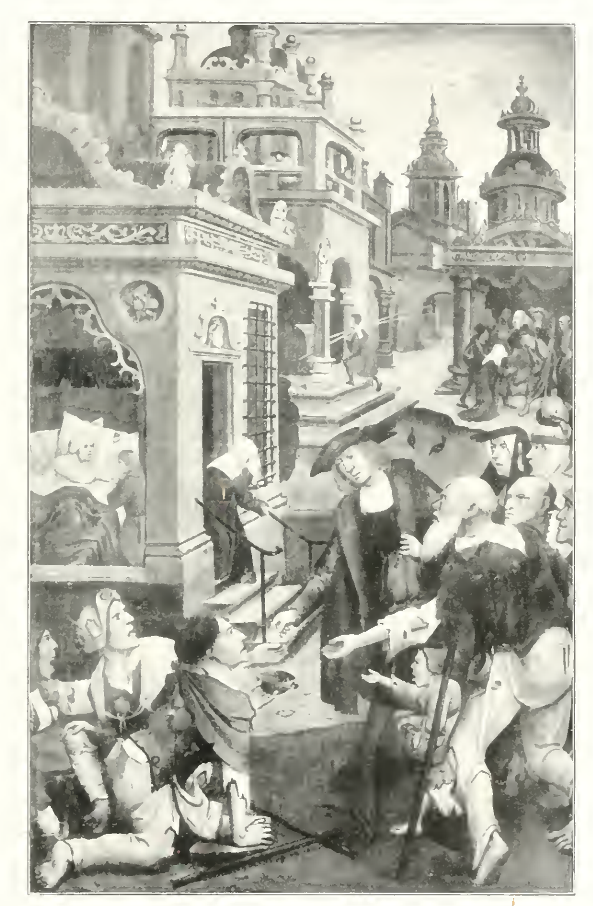
felt, ein Sarg wird gerade von zwei Mönchen herabgelassen, und schon wieder bringen zwei vermummte Träger einen verhüllten Sarg. Aus der Kirchenpforte ziehen schwarzgekleidete Gestalten mit gesenktem Haupte heraus, zu denen der Priester noch Abschiedsworte spricht. Vor der Kirchhofsmauer ist ein Mann, von der schrecklichen Seuche ergriffen, zusammengebrochen. Ein Geistlicher nähert sich ihm hilfreich, wobei er sich durch Verhüllung von Mund und Nase vor Ansteckung schützt. Im Vordergrund kniet Rochus vor dem Tor des Spitals, den Pilgerhut in der Hand. Er verlangt Einlaß von dem Verwalter. Dieser, in der seitlichen Tür des Krankenhauses stehend, versucht vergeblich den Heiligen von seinem Vorhaben abzubringen, indem er ihm die bevorstehenden Gefahren eindringlich schildert. Das Haus ist durch eine große Öffnung der Frontseite wie auf dem vorigen Bild von außen und innen zugleich sichtbar. Es ist reich dekoriert und trägt am Sockel das von Burckhardt erwähnte antike Relief. Im Innern des Hauses sehen wir dann Rochus



BERNART VAN ORLEY

DIE LEIBLICHEN WERKE DER BARMHERZIGKEIT

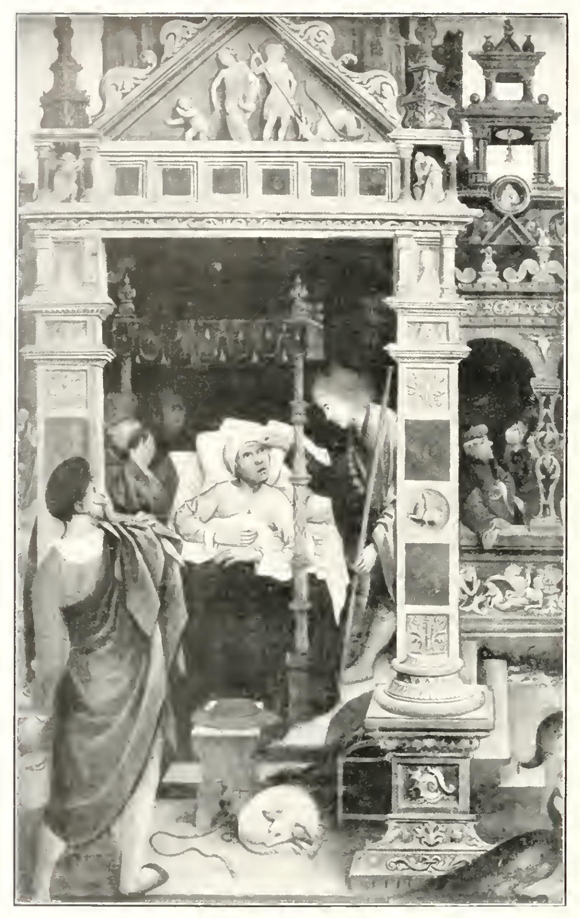
bei den Kranken, die er heilt, indem er das Kreuzeszeichen über ihnen macht. Er ist ohne Bedenken in demselben Haus mehrfach dargestellt: vorn bei einer Frau, die schmerzerfüllt, mit gelösten Haaren auf ihrem Lager liegt, während ein gut gekleideter Bürger gerade die Treppe heraufkommt; weiter hinten bei einem Mann. Eine Krankenschwester steht daneben. Noch ein dritter Raum wird sichtbar, in dem eine Gestalt, die das Gesicht in den Kissen birgt, zu schlafen scheint. Im zweiten Stock erscheint dann Rochus abermals an einem Krankenlager. Von der Altane davor schaut ihm ein Mann, der sich vor dem Pesthauch zu schützen sucht, zu. Die ganze Darstellung beruht sicherlich auf Beobachtung des wirklichen Lebens. Die gotische Kirche im Hintergrund mit dem mächtigen Turm könnte die Jakobskirche sein. Wiederum ist hier auf die Wiedergabe der durch die Krankheit hervorgerufenen Affekte der Hauptwert gelegt. Auch die Farbe muß zur Verdeutlichung des Erzählten dienen. Das Inkarnat der Kranken ist, wie das der Elenden auf dem vorigen Bild, grau und unterscheidet sich deutlich von der Gesichtsfarbe der Gesunden, besonders des Heiligen. Sein helles Antlitz mit den blonden Haaren hebt sich klar von seinem roten Mantel über blauem Gewand und dem schwarzen Pilgerhut ab.



ST. ROCHUS WIRD PILGER

Text S. 171. Vgl. Abb. S. 172

4. St. Rochus in Cesena, einer anderen Stadt des Kirchenstaats. — Hier war wieder das gleiche Thema wie im vorigen Bilde gestellt; doch besitzt der Künstler genügend Gestaltungskraft, um eine Wiederholung zu vermeiden. Der Heilige kommt abermals von hinten durch ein Tor geschritten. Diesmal jedoch liegt vor ihm eine enge Straße, die an einer Stelle durch eine Bahre und Leichenträger gesperrt wird. Aus einem halbverfallenen Palast wird der Sarg herausgetragen. Der erste Besuch des Heiligen gilt wieder dem Krankenhause, doch ist dem Moment der Heilung der Spitalskranken nicht das Hauptgewicht beigelegt. Das furchtbare Unglück, das die Pest heraufbeschwört, wird im Vordergrund an einzelnen markanten Beispielen geschildert. Eine Mutter, die schon den Todeskeim in sich spürt, umschlingt und küßt verzweiflungsvoll ihr kleines Kind. Ein älterer Bürgersmann hält das schmerzvolle Antlitz in die Linke gestützt, sein rechter Arm hängt energielos über eine Mauer herab. Ein vornehm gekleideter Herr ist auf der Straße hingesunken. Eine Frau, wohl eine



ST. ROCHUS HEILT EINEN KARDINAL
Text nebenan. Vgl. Abb. S. 175

zeichnet hat, vertrauensvoll an. Ein heraneilender Mann, vorn als Rückenfigur gegeben, wohnt der Heilung bei, ebenso zwei ältere Leute zur Seite des Betts, die wahrscheinlich die Ärzte darstellen. Man sieht sie nochmals rechts unter einer Arkade, wie sie konferieren und das Uringlas prüfen. Links war wieder ein Stadttor und eine Straße gegeben, durch die der Heilige zum Kardinal schreitet. Leider ist dieses Stück des Bildes fast ganz abgeschnitten. — Auf dieser Tafel ist verhältnismäßig wenig erzählt. Umsomehr Wert ist auf die Ausgestaltung der Szenerie gelegt, und zwar wieder im doppelten Sinne: einerseits in der Betonung des realen Stillebens, des Bänkchens mit dem Kardinalshut, des zusammengekauerten Hündchens, des mit einem Tuch drapierten Koffers, anderseits in der Dekorierung der Gebäude mit Ornamenten und skulpturalem Schmuck. Das Tondo, das an Raffaels Madonna della Sedia erinnert, der Fries mit dem Fischweibchen und die Medaillons scheinen auf italienische Renaissancewerke zurückzugehen. Dagegen mag das Giebelrelief mit dem Drachentöter und die trauernde Frauenskulptur eine Umgestaltung antiker Plastik sein.

Krankenpflegerin, da sie ein schützendes Tuch über dem Mund trägt, stützt seinen Kopf, während St. Rochus voll Anteilnahme neben ihm kniet und wiederum das Kreuzeszeichen macht. Eine zweite Frau schaut mit gefalteten Händen zu.

5. St. Rochus heilt in Rom einen pestkranken Kardinal (Abb. S. 174). — In einem Hallenbau von italienischem Renaissancecharakter liegt der Kranke in reich geschnitztem Bett, halb in seinen Kissen aufgerichtet. Er blickt den Heiligen, der das Kreuz auf seine Stirn ge-

6. St. Rochus wird vom Papst gesegnet. — Der Heilige hat den Pilgerhut und Stock abgelegt und beugt sich tief mit gefalteten Händen vor dem Papst, der seine behandschuhte Rechte segnend erhebt. In vollem Ornat, hält er in der Linken den Hirtenstab. Die Schleppe seines Mantels wird von einem Knaben getragen. Zur Seite des Rochus kniet der Kardinal und erzählt die Geschichte seiner Heilung. Zwei weitere geistliche Würdenträger stehen daneben. Das Rot ihrer Mäntel gibt dem Bild den farbigen Hauptakzent. Die Szene spielt auf dem Petersplatz in Rom. Sprachen schon die Architekturen der vorher



BERNART VAN ORLEY — ERWÄHLUNG UND TOD DES HL. MATTHIAS

beschriebenen Bilder dafür, daß der Künstler Italien gesehen hat, so findet hier diese Annahme ihre Bestätigung: der Architekturkomplex im Hintergrund ist eine Wiedergabe des Vatikanischen Palastes und der 1610 abgerissenen Loggia della Benedizione. Ein Vergleich mit der Zeichnung des Vatikans von Grimaldi,[1]) die aber nur einen Teil des auf dem Bilde dargestellten Gebäudes bringt, und mit einem ca. fünfzig Jahre späteren Kupferstich des Marten van Cleve ergibt den schlagenden Beweis. Gegenüber den Übereinstimmungen sind die Unterschiede gering und resultieren nur aus der verschiedenen künstlerischen Auffassung. Der Meister der Rochuslegende gibt noch keine vollkommen getreue Vedute, sondern trifft kleine, seinem Geschmack entsprechende Veränderungen. Die Loggia della Benedizione hat dem Originalgebäude entsprechend fünf Achsen; anstatt aber die Säulen der Eingangshalle bis zum geraden Gebälk durchzuführen und die Bogenöffnungen in die Intervalle zu legen, läßt der Künstler die Bogen auf den Säulen aufruhen und stellt gotisch drapierte Statuen vor den Bogenansatz. Die oberen Stockwerke trugen auch in Wirklichkeit schräge Dächer, sind aber ohne die Archivolten zwischen den Säulen gezeichnet. Ein Ornamentfries ist willkürlich eingeschoben. Ebenso lassen sich in den Nebengebäuden einige unbedeutende Veränderungen speziell in den Türumrahmungen konstatieren. Anderseits begegnen wir genauestem Detailstudium, z. B. in den Turmlaternen. Zwischen der Ansicht unseres Bildes und der Wiedergabe des geschickten Marten van Cleve bestehen weitere Differenzen, weil beide Künstler nicht denselben Standpunkt bei der Skizzierung innehatten und der Meister des Rochusaltars hier wie auch sonst nicht die Tiefendistanz wahrt. Er baut infolgedessen den ganzen Baukomplex mehr in die Höhe und schachtelt in- und übereinander nach Art der Primitiven. So ist der Turm des Vatikans viel zu weit nach vorn geschoben. Die Architektur ist belebt durch kleine Schilderungen aus dem Kardinalsleben.

7. St. Rochus wird in Piacenza von der Pest ergriffen. — Mit aschgrauem Gesicht, das linke Bein mit der Pestbeule hochziehend, sitzt der Heilige auf seinem Leidenslager. Ein hereinschwebender Engel tröstet ihn. Im Mittelgrund reden zwei Männer mit wahren Schurkengesichtern auf den Spitalsverwalter ein, der den Kopf zur Tür herausstreckt. Ein vierter Mann scheint zu vermitteln. Offenbar handelt es sich um die Ausweisung des Heiligen aus dem Krankenhaus. Etwas weiter vorn liegt in demselben Hof St. Rochus. Es ist nicht klar, ob man ihn schon hinausgeworfen hat, oder ob er hier durch seine Krankheit überrascht worden und zusammengebrochen ist. Doch scheint das letztere wahrscheinlicher, weil er im anderen Fall räumlich und geistig enger mit der Männergruppe verbunden wäre. Jedenfalls sehen wir im Hintergrund den armen Kranken auf mitleiderregende Weise zum Tore hinaushumpeln.

8. St. Rochus im Walde. — Der Heilige ist in einer Waldeslichtung zum Gebet niedergekniet. Sein offener Ranzen mit Früchten und Gemüse und sein Messer liegen neben ihm. Links in einem Gartenpavillon speist Gothard, ein vornehmer Mann, mit Frau und Freund. Verwundert sehen sie, wie ihr Hund ein Brot vom Tische nimmt. Gothard folgt dem Tier in den Wald, wo es dem Heiligen das Brot bringt Die rote Mütze des Edelmanns leitet den Blick auf die kleine Nebenszene. In diesem Bild bot sich dem Künstler eine neue Aufgabe: die Darstellung der Landschaft. Der Baumschlag und einzelne Motive, wie die zwischen Hügeln eingebettete Mühle, die Rehe und Häschen deuten auf einen gewissen Zusammenhang mit Patinier. Der Vordergrund aber, wo Mai-, Glocken-, Stern- und Gänseblümchen, ein Schmetterling usw. mit großer Sorgfalt, eins neben dem andern, gegeben sind, erinnert noch an die Art eines Rogier van der Weyden. Der Schwierigkeit des dreidimensionalen Aufbaus der Landschaft ist gut durch die Wahl des welligen Terrains mit seinen vielfachen Überschneidungen und durch Anlage von Wegen, die in die Tiefe führen, begegnet. Bewaldete Höhen, die Kastelle tragen, und in blauen Dunst gehüllte Berge schließen die Fernsicht ab. Die Hauptfigur ist noch nicht mit der Landschaft zusammengesehen. In der Art, die Figuren frei in den offenen Raum zu stellen, sind andere gleichzeitige Künstler überlegen; aber nirgends wird die Stimmung der Landschaft, die Traulichkeit des Waldes uns so nahe gebracht wie hier.

9. St. Rochus wird von der Pest geheilt. — Im Mittelpunkt sitzt der Heilige noch krank in einer Waldlichtung. Die Behutsamkeit, mit der er seinen Verband abnimmt, läßt erkennen, wie sehr die Pestbeule schmerzt. Hirsch, Reh und Hasen schauen ihm zu. Im Vordergrund wird durch einen Engel die Genesung vollzogen. Ihr augenblicklicher Eintritt zeigt sich an der braunen gesunden

[1]) Abb. bei Müntz: Les arts à la cour des papes. Paris 1898.

Gesichtsfarbe des Heiligen. Der Engel, eine in der Körperhaltung etwas mißglückte Gestalt, hat große graubläuliche Flügel und trägt, noch nach Art der Engel des 15. Jahrhunderts, das Pluviale. Der Wald ist in der Weise des vorigen Bildes behandelt. An neuen Motiven findet sich ein Bächlein, über das eine Brücke führt und in dem ein Häschen sich spiegelt, und eine Laube, die sich Rochus aus Ästen gebaut hat. Oben auf dem Bergrücken liegt eine Burg. Eine Mauer mit festem Turm umgibt das Wohnhaus und die Schloßkapelle. Zwischen bewachsenen Felsstücken und dichtem Gesträuch führt der Burgweg ins Tal, auf dem Gothard beladen hinabschreitet. Er will auf den Rat des Heiligen den Armen mit Speise, Trank und Kleidung beistehen. Dieses kleine Bild im Bilde bringt den Reiz einer Mittelgebirgslandschaft, die Romantik eines Schlosses auf einsamer Waldeshöhe zum vollen Ausdruck.

10. St. Rochus heilt die Tiere. Der Künstler hat die Darstellung des Predigens der des Heilens vorgezogen, weil er sie ausdrucksvoller gestalten konnte. Der Heilige sitzt auf einer Erdbank; rings um ihn sind die Tiere geschart, die seinen Worten lauschen. Nach der Art des Zuhörens sind sie vortrefflich individualisiert. Das Dromedar hat seinen Kopf weit vorgestreckt, um kein Wort zu verlieren, das Einhorn hält nachdenklich sein Haupt gesenkt; das Reh mit gestrecktem Hals und gespitzten Ohren scheint nur mühsam folgen zu können. Der Fuchs hört mit überlegener Miene zu. Trotz dieser anthropomorphen Auffassung sind die Tiergestalten realistisch behandelt. Man sieht, daß der Künstler Hirsch und Reh, den Affen, den Fuchs und auch das Dromedar aus eigener Anschauung kannte. Das Einhorn dagegen ist in der üblichen Weise, der Löwe wie ein Wappentier stilisiert. Das hinter dem Reh liegende Tier und das Monstrum vorn rechts sind nicht sicher zu benennen. Dem Wunder sieht eine Männergruppe, durch das Gebüsch halbverdeckt, zu. Weitere Beschauer, darunter ein Bürger mit seinem kleinen Buben an der Hand, nähern sich von der andern Seite. In der Landschaft ist diesmal ein weiter Ausblick zu geben versucht. Ähnlich den Landschaften Patiniers zieht sich ein Flußlauf mit einspringenden Landzungen, die Kastelle tragen, dahin. Ebenso erinnert der groteske Felsenaufbau an diesen Maler. Hoch ragt links eine feste Burg auf; es ist wieder das Besitztum Gothards, der einer Anzahl von Bettlern milde Gaben spendet.

11. St. Rochus kehrt nach Montpellier zurück. In der Heimat des Heiligen ist inzwischen ein Krieg ausgebrochen. Rochus, der unerkannt bleibt, wird als Kundschafter verhaftet. — Vor einem in dichtem Grün liegenden Bauernhaus haben zwei Landsknechte den Heiligen gepackt. Sie führen ihn vor das Gefängnistor und übergeben ihn dort dem Kerkermeister. Rochus hält den Kopf nachgiebig gesenkt. Dem Leben abgelauscht ist die preziöse Art, wie er mit der Linken seinen Mantel auf dem Rücken gebauscht hält. Das Gefängnis ist ein großes, kastellartiges Gebäude. Die Fensterform, die Lisenen, verraten, daß es noch aus romanischer Zeit stammt. Nach der Weise gleichzeitiger Antwerpner Künstler, die eine besondere Vorliebe für die Darstellung von Ruinen hatten, ist das obere Stockwerk halb zerfallen und mit Moos bewachsen; unten aber sind die dicken Mauern noch festgefügt und unversehrt. Aus einem der stark vergitterten Fenster blickt ein Gefangener auf die Szene am Tor. Obgleich nur bis zum Mund sichtbar, spricht doch die Neugierde deutlich aus seinem Gesicht. Rechts zeigt sich hinter den Eisenstäben das leidensvolle Antlitz des Heiligen. Gothard reicht ihm Speise und Trank zur Erquickung. Sein Hündchen bildet mit dem Korb, dem Krug auf der Bank und den an der Mauer befestigten Verschlußvorrichtungen ein hübsches Stilleben. Die Geschütze, die Kanonenrohre und die Kugeln sollen den Kriegszustand andeuten. Aus der Ferne reitet ein reisiges Heer heran, eine brennende Burg hinter sich lassend. Mit dieser Miniaturgruppe ist die Illusion eines großen, in Reih und Glied heransprengenden Heeres erreicht. Der Wald starrender Lanzen dient als hauptsächlichstes Hilfsmittel dazu.

12. Der Tod des Heiligen (Abb. S. 179). — Auch die letzten Szenen aus dem Leben des heiligen Rochus spielen im Gefängnis; aber der Maler, dessen Bildvorstellungen sich offenbar drängten, wollte den gleichen Bau nicht wiederholen. Indem er eine Verbindung zwischen Anfang und Ende der Legende herstellt, bringt er wie auf dem ersten Bild eine auf ornamentierten Pfeilern aufgebaute Renaissancehalle, und wie dort trägt ein Pfeiler die Jahreszahl 1517. Die prächtig dekorierte Architektur füllt den größten Teil der Bildfläche und hat trotz der schweren Eisengitter wenig mit einem Kerker gemein. Das Gebäude baut sich turmähnlich in mehreren Stockwerken mit Umgängen auf. Dieser Renaissancearchitektur ist der gotische Turm der Antwerpner Kathedrale in einer Wiedergabe gegenübergestellt, die der Schönheit des Vorbilds

ganz gerecht wird. Im oberen Stockwerk des Gefängnisses schaut wieder der Heilige durch das Gitter; er wird von einem auf der Altane stehenden Engel getröstet. Unten beichtet Rochus vor der Kommunion. In seiner ganzen Haltung, seinem Blick kommt seine Inbrunst zum Ausdruck. Der Geistliche hört mit aufgestütztem Ellenbogen und geschlossenen Augen zu. Das Ciborium und eine Laterne stehen neben ihm auf dem Tisch. Durch das Gebäude hindurch sieht man Rochus tot am Boden liegen. Zwei Engel tragen seine Seele gen Himmel. Zu spät erkennen die Lauschenden draußen, wer der Gefangene war. Durch das Stadttor wird dann der Sarg in feierlichem Zuge zur Kirche geleitet.

Die Rückseiten der Bilder waren mit Grisaillen geschmückt; die des ersten, fünften, sechsten, achten, zehnten und zwölften Bildes sind erhalten.[1]) Sie stellen dar: St. Rochus mit dem Hund — St. Hieronymus mit dem Löwen — St. Hadrian mit Amboß, Hammer, Degen und einem Löwen — die heilige Gudula, der ein Engel die vom Teufel ausgeblasene Kerze wieder anzündet — die Madonna mit dem Kinde an der Brust und Jakobus den Älteren als Pilger, in einem Buche lesend. Jede der Figuren ist in ein rundes Medaillon hineinkomponiert. Diese Form verlangte eine sitzende oder kniende Stellung und tut den Figuren öfters Zwang an. Die Medaillons heben sich von rotem Grunde ab. Die überstehenden Ecken der Tafeln füllt Rankenwerk mit Spiralen. Die Grisaillen sind ihrer Auffassung und Durchführung nach von derselben Hand wie die Legendenszenen.

Der Zyklus ist von Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der niederländischen Kunst, weil er die alten und neuen Tendenzen der Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts vereinigt. Einer primitiven Bildanschauung entspricht die Häufung zahlreicher Szenen auf einer Tafel, so daß die Gestalt des heiligen Rochus mehr als dreißigmal in dem Zyklus erscheint. Diese Art der Darstellung ist in der Malerei des 15. Jahrhunderts häufig, tritt aber im 16. Jahrhundert zugunsten einer größeren Bildeinheitlichkeit zurück. Von jeher wurden gern Architekturen zur Scheidung der einzelnen Vorgänge verwendet, und zwar hat unser Künstler das alte bühnenmäßige Schema dieser Bauten mit einer großen vorderen Öffnung für die Beschauer des Bildes und einen kleineren seitlichen Eingang für die dargestellten Personen beibehalten.

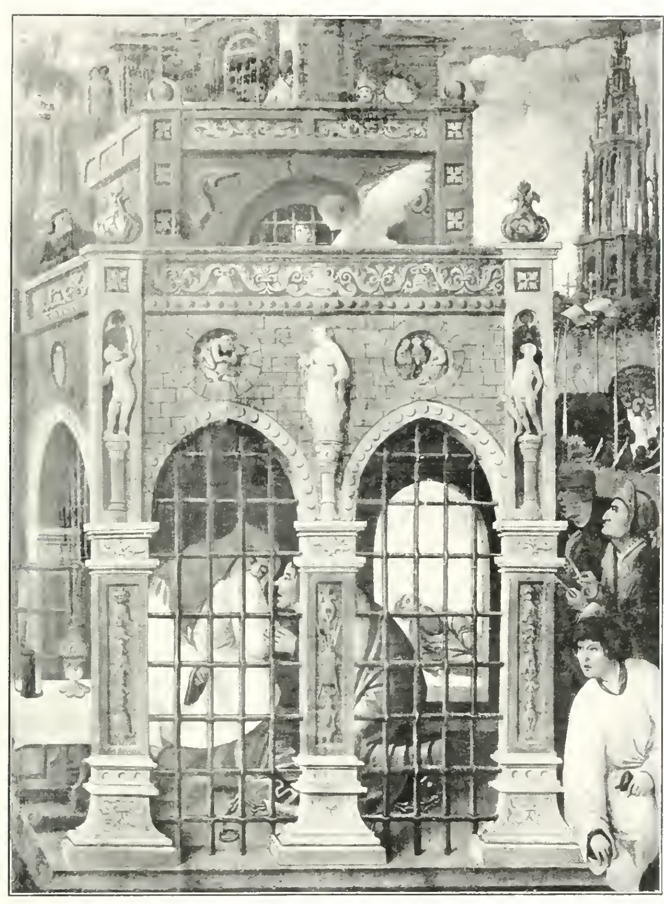
Die Figuren des Rochusaltars, die noch nicht die Breite und die runde Modellierung der Renaissance haben, sind steif. In ihren Bewegungen macht sich oft eine gezwungene Übertreibung geltend. Der Künstler will eben um jeden Preis ausdrucksvoll sein, beherrscht aber dazu noch nicht genügend die menschlichen Körperformen. Der Mangel an anatomischen Kenntnissen bedingt auch, wie schon bei den Bettlertypen ausgeführt wurde, eine gewisse Einförmigkeit in der Körper- und Gesichtsbildung. Die kleinen Hintergrundsfiguren, wo nur der allgemeine Bewegungseindruck festgehalten zu werden brauchte, gelingen ihm besser. Seine Perspektive ist trotz des Aufenthaltes in Italien eine gefühlsmäßige geblieben. Die einzelnen Häuser ordnet er meist einem Horizontpunkt unter; mehrere Gebäude aber auf demselben Bild sind von verschiedenem Standpunkt gegeben, so daß das Terrain nach hinten ansteigt. Infolgedessen ist die Verbindung der knienden und sitzenden Figuren mit dem Erdboden nicht immer erreicht So schwebt z. B. der heilige Rochus auf dem vierten und zwölften Bild in der Luft, anstatt zu knien, und der tote Rochus liegt nicht fest auf der Erde. Perspektivisch besser sind die in den Betten liegenden Figuren, die von vorn nach hinten in starker Verkürzung gesehen sind.

Alles dies spricht dafür, daß wir es hier mit einem noch im 15. Jahrhundert wurzelnden Künstler zu tun haben; modern im Sinne der Zeit ist dagegen das Bestreben des Künstlers, die Legende möglichst lebendig zu gestalten. Infolgedessen wird neben der Hervorkehrung des Psychischen das Detail stark betont. Es kommt dadurch ein genremäßiger Zug in die Bilder, die vom kulturhistorischen Standpunkt äußerst interessant sind. Auf koloristische Reize legt der Künstler keinen Wert; seine Farbenskala ist einfach und wenig mannigfaltig. Dasselbe kräftige Rot und Blau wiederholen sich auf jedem Bild und dienen dazu, den Blick auf die Hauptpunkte zu lenken; doch ist bei der sorgfältigen Durchbildung aller Dinge die Licht- und Schattenverteilung gut beobachtet. In den Hintergründen verrät der Künstler eine beschränkte Kenntnis der Luftperspektive.

Eine besondere Stärke des Künstlers liegt in seiner äußerst abwechslungsreichen Architekturdarstellung, der eifrige Studien sowohl in seiner Heimat wie in Italien zugrunde liegen müssen.

Die Rochusbilder erbringen den Beweis,

[1]) Die übrigen Bilder, die nach Lerius keine Grisaillen besitzen, sind so an der Mauer befestigt, daß ich die Rückseiten leider nicht sehen konnte, doch werden sie aller Wahrscheinlichkeit nach auch bemalt gewesen sein.



DER TOD DES HL. ROCHUS
Text S. 177 u. 178

daß manch ungenannt gebliebener Künstler schon gleichzeitig mit Gossart und Bernart van Orley, die nach den Berichten die ersten Romfahrer waren, die italienische Studienreise unternommen hatten. Während aber die fremden Eindrücke den Stil Gossarts und Orleys von Grund auf umwandeln, beschränkt der Meister des Rochusaltars die italienische Formgebung auf die Architektur, also noch auf dasselbe Gebiet, wie die Brügger Schule des ausgehenden 15. Jahrhunderts, wenn er auch die Renaissancedekoration in reicherem Maße und mit weit größerer Auswahl der Motive anwendet. Auch dies bekundet, daß der Künstler einer älteren Generation angehört. Die Ornamente sind fein und leicht durchgebildet, so daß ihre Verbindung mit gotischen Schmuckelementen eine durchaus harmonische ist. Die reiche Dekorierung der Architekturfassaden mit figürlicher Plastik ist durch den novellistischen Zug des Künstlers bedingt. Er gibt zahlreiche Heilige mit ihren Attributen und mehrmals die Madonna mit dem Kind; er erzählt in Reliefs von Moses mit den Gesetzestafeln, von Joseph im Gefängnis, von Samson, der dem Löwen den



DER HL. ROCHUS WIRD VOM PAPST GESEGNET
Text S. 174

von Entstehungszeit und -ort keine weiteren Folgerungen ziehen. Außerdem stehen ihnen durchgreifende Unterschiede sowohl in der Bildauffassung wie in der Stilistik gegenüber.

Die Antwerpner Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts hatte sich nicht selbständig entwickelt, sondern schöpfte aus den Errungenschaften der übrigen niederländischen Schulen. Daraus resultierte technische Gewandtheit, aber auch Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit der Mache und ein gewisser Manierismus. Die Antwerpner Maler legten vor allem Wert auf die dekorative Bildwirkung. Künstlerische Phantasie und Gestaltungskraft traten in den Hintergrund. Bezeichnend dafür sind die zahllosen Epiphanien, die zwar das Thema variieren, aber doch dasselbe Grundschema beibehalten.

Diesem künstlerischen Charakter entsprechen die »epischen« Rochusbilder mit ihrem Reichtum an Ideen, mit ihrer mühsamen, aber ausdrucksvollen Zeichenführung nicht; eher weisen sie auf die Brüßler Schule.

Unsere Kenntnis der Brüßler Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts ist leider noch sehr lückenhaft, so daß nicht viel Vergleichsmaterial zur Verfügung steht. Mit Coliyn de Coter hat unser Künstler den kantigen Kontur, die scharfe, brüchige Faltengebung, überhaupt die harte Zeichnung gemeinsam. Die Geißlung Christi und das Ecce homo in der Kirche zu Beyghem, zwei Tafeln der Brüßler Schule von unbekannter Hand,[1]) weisen eine dem Rochusaltar ähnliche Typenbildung auf, die besonders in der Profilstellung deutlich wird. Auch hier das Bemühen um den seelischen Ausdruck, und daraus folgend die Neigung zur Karikatur; auch hier noch die

Rachen aufreißt usw. Auch die Mythologie zieht er, wie schon oben bemerkt, heran.

Es ergibt sich die Frage, wer dieser Künstler, der im Jahre 1517 schon in reiferem Alter stand, gewesen ist. Obgleich der Rochusaltar in Antwerpen gearbeitet ist, scheinen die Bilder doch kaum dieser Malerschule anzugehören. Eine gewisse Übereinstimmung in der Wahl einzelner Motive — für die Landschaft sei nochmals auf Patinier, für das Beiwerk auf den Meister des Todes Mariae hingewiesen — ist allerdings vorhanden. Aus ihr lassen sich aber bei der Gemeinsamkeit

[1]) Abbildungen bei P. Wytsman, Tableaux anciens peu connus en Belgique. Brüssel 1903.

Wiedergabe zahlreicher Vorgänge auf einer Tafel und ihre Gruppierung mit Hilfe der Architektur. In der Qualität stehen diese Bilder, die weder bezeichnet noch datiert sind, unter dem Rochuszyklus.

Auf die Brüßler Schule hat auch schon Burckhardt hingewiesen, indem er Jan van Coninxloo nannte (s. oben).

Persönliche Beziehungen hat der Meister des Rochusaltars offenbar zu Bernart van Orley gehabt, der, um 1492 geboren, 1518 bereits in den Dienst Margarethes von Österreich trat und eine angesehene Stellung in der Brüßler Malerschule einnahm. Auf dem Wiener Altar, einem Jugendwerke Bernarts, vollzieht sich die Ermordung des heiligen Matthias unter einer Halle, die überraschende Ähnlichkeit mit dem Pavillon hat, in dem der pestkranke Kardinal liegt (Abb. S. 175). Beide Architekturen bauen sich auf vier Pfeilern auf, die einen Kassettenfries tragen; darüber ein Giebeldreieck, das aber bei Bernart van Orley nicht das Figurenrelief zeigt. Rechts und links von der Kassettenreihe Figurengruppen in einem Renaissancetabernakel, unter ihr ein Gesims mit schmalen Ornamentstreifen. Den Abschluß der Pfeiler bilden hier und dort reliefierte Rechtecke mit Brustbildnissen. Diese Übereinstimmungen dürfen nicht aus der Gleichzeitigkeit erklärt werden, weil auf keinem anderen niederländischen Bilde eine ungefähr ähnliche Halle figuriert. Bernart van Orley ist zweifellos der entlehnende Teil; denn seine Renaissanceornamentik ist nicht so abwechslungsvoll, und außerdem kommen in seinen abweichenden Architekturteilen gotische Elemente zum Durchbruch. Auch die zweite Halle auf dem Wiener Bild schließt sich in der Gestaltung der Pfeiler aus Rechtecken, des Gebälks und des Daches an Bauten des Rochusaltars an, ebenso der kleine Pavillon auf dem linken Flügelbild. Nur das aus einer Verbindung von Renaissancegefäßen und Maßwerk bestehende Gesims ist Bernarts Erfindung. Auf den Rochusbildern findet sich wohl ein Neben-, nie aber ein solches Durcheinander der Formen beider Stilarten. Was die Darstellung der Figuren betrifft, so ist Bernart van Orley schon in diesem Jugendwerk der Geschicktere. Doch haben beide Künstler eine Vorliebe für häßliche, eckige Gestalten, für die sprechende Profilstellung und für ein Auslaufen der Drapierung in nachschleppenden wild bewegten Falten. Gemeinsam ist ihnen auch die etwas nüchterne Farbenbehandlung.



AUS DEM LEBEN DES HL. ROCHUS
Städt. Museum in Brügge. Text S. 182

Das Kompositionsschema der Außenflügel von Orleys Hiobsaltar (1521) ist dasselbe, das der Rochusaltar mehrfach zeigt (Abb. S. 173). Auch Bernart van Orley stellt Loggien in den Bildraum, in resp. unter welchem die Hauptszenen stattfinden, während sich in den Hallen Nebenvorgänge abspielen. Die Interieurs sind auch hier realistisch, die Außenarchitekturen im italienischen Stil gehalten. Auf dem linken Flügel des Antwerpner Triptychons (1519 bis 1525) mit den sieben Werken der Barmherzigkeit, baut Bernart ganz in der Weise des Rochuszyklus mehrere derartige Pavillons hintereinander auf. Wie auf dem zweiten Rochusbilde ist eine Anzahl Armer und Elender davor gruppiert, die mit gleichem oder ähnlichem Gerät ausgestattet sind. Übereinstimmend ist ebenfalls die eigentümliche Darstellung einer Bettlerin, die auf dem Nacken einen kleinen Knaben trägt, der durch ein um ihre Stirn geschlungenes Band festgehalten wird. Das Profil dieser Frau weist die gleiche scharfgeschnittene Nase, die herabgezogenen Mundwinkel, das spitze Kinn wie die Bettlertypen in der Rochuslegende auf. Daß trotzdem beide Bilder so verschieden wirken, folgt daraus, daß das Werk Orley seiner späteren Periode angehört, die die italienischen Anregungen hinsichtlich Modellierung, Bewegung, Perspektive, Architekturdarstellung viel reiner und intensiver verrbeitet hat.

Der Anschluß des jungen Bernart van Orley an den Meister des Rochusaltars ist demnach unbestreitbar; auch der Grundzug ihrer künstlerischen Art, die Freude an lebhafter dramatischer Erzählung und an Charakteristik, die eine Bevorzugung häßlicher Gestalten mit sich bringt, ist die gleiche. Bernart van Orley hat die Malkunst bei seinem Vater erlernt. Es liegt der Schluß nahe, daß die Rochusbilder der Jakobskirche von Valentin van Orley herrühren. Valentin lebte von 1466 bis nach 1532. Von Geburt Brüßler, wurde er im Jahre 1512 Freimeister der Antwerpner Lukasgilde. Er nahm 1512, 16 und 17 dort Lehrlinge auf, war also damals in Antwerpen ein geschätzter Künstler. Im Jahre 1527 finden wir ihn wieder in Brüssel.[1]) Leider sind uns von diesem Meister keine bezeichneten Werke bekannt und ebensowenig Urkunden, die die Zuschreibung des Rochusaltars stützen. Vielleicht aber können die besprochenen Gemälde selbst darüber Auskunft geben. Auf dem Hallenpfeiler des ersten Bildes mit der Jahreszahl 1517 steht nämlich Aldeg. (soll heißen: Aldegrever). Diese Inschrift ist neu, rührt wahrscheinlich von der Restaurierung im Jahre 1850 her, möglicherweise also befindet sich unter der Übermalung die echte Bezeichnung.[2])

Weitere Werke von derselben Hand sind mir nicht bekannt. Im Zusammenhang mit den Antwerpner Tafeln ist noch ein Bild des Städtischen Museums in Brügge zu erwähnen, das ebenfalls die Geschichte des heiligen Rochus erzählt (Abb. S. 181). Während die Mittel- und Hintergrundsszenen selbständig erfunden sind, schließt sich die Komposition, die die Beschenkung der Armen wiedergibt, an das zweite Bild des Antwerpner Zyklus an. Der Maler dieser Tafel ist gewandter und legt den Hauptwert auf Zierlichkeit und Eleganz. Demgemäß ist die Stellung des Heiligen im Vergleich zu seinem Vorbild anmutiger, aber auch posenhafter, sein Gesicht wohlgebildeter, aber ausdrucksloser. Seine Kleidung ist äußerst sorgfältig durchgeführt. Die Bettler haben das Groteske abgestreift. Sie sind richtiger gezeichnet, doch wirkt ihr Elend nicht mehr so überzeugend. An die Stelle der abschrekkenden Gruppe von Krüppeln in kniender Stellung ist ein gut gekleideter Mann gesetzt, der gebückt einen Geldkasten heranschleppt. Diese Truhe ist dem Koffer, der auf dem Bilde des pestkranken Kardinals steht, in Form und Beschlag gleich, was für die Entstehung beider Bilder in demselben Atelier spricht. Das Haus des Heiligen, das schräg zur Bildfläche gestellt und zum größten Teil vom seitlichen Bildrand überschnitten ist, wirkt hier nur als Kulisse. Die Dekoration des Gebäudes schließt sich im oberen Teil eng an das Vorbild an. Die Raumgestaltung des Bildes ist ungeschickter als die der Antwerpner Tafeln. Es macht einen vollgestopften Eindruck. Das Bild mag von einem Antwerpner Werkstattgenossen gemacht sein.

Der Vergleich des Bildes in Brügge mit dem Antwerpner Zyklus lehrt am besten, welch reiche Vorstellungsgabe, welch überzeugende Darstellungskraft der Schöpfer der Rochusbilder von St. Jakob trotz unvollkommener Beherrschung der Ausdrucksmittel besaß. Gerade diese Eigenschaften sind in der gleichzeitigen niederländischen Kunst selten. Sie sichern dem Künstler eine selbständige Stellung in der Geschichte der Malerei des 16. Jahrhunderts.

Bestätigt sich die Zuschreibung der Bilder an Valentin van Orley, so wäre damit auch ein neuer Standpunkt für die Betrachtung der Jugendwerke Bernarts van Orley gewonnen.

[1] A. J. Wauters, Les van Orley Valentin, Bernard, Pierre, Riccard. Biographie nationale 1901.

[2] Nebenbei sei darauf hingewiesen, daß für Orley leicht Aldeg gelesen werden konnte.



HEINRICH WADERE S. K. HOHEIT PRINZ LUITPOLD

Silberstatuette. Geschenk des I. Feldartilleriregiments an S. K. Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

Es ist ein schöner Gedanke, den die Leitung der Secession in die Tat umgesetzt hat, jedesmal dann, wenn die geräuschvollen Sommerausstellungen, die großen Kunstmärkte ihre Pforten geschlossen, eine stille Schau abzuhalten über das Schaffen einzelner ihrer Persönlichkeiten. Wir lernen da uns versenken in das Wesen ihrer Kunst, blicken in ihre Werkstatt und begleiten die Künstler vom Anfangsstadium ihres Schaffens bis zur ausgereiften Meisterschaft. Daß in solchen Vorführungen ein großer Vorteil für den Kunststudierenden ruht, ist sicher, und wer die Augen dazu hat, um zu sehen, der wird auch bald erkennen, daß alles Wirken stets unter dem Einfluß der Zeitströmung stand und manches, was früher bedeutungsvoll erschien, wird nach Jahren erklärlich und verständlich. Den drei Künstlern, welchen diesmal die Ausstellung gewidmet ist, sind: Hugo v. Habermann, † Otto Reiniger und Hermann Hahn. Des letzteren Werke nehmen den Mittelraum ein, der ausschließlich für Plastik seinerzeit geschaffen wurde. Mehr als ein halbes hundert Arbeiten füllen den Raum, und wenngleich vieles von dem Gebotenen schon bekannt ist, so begrüßen wir dennoch das eine oder andere Neue. Hahn vereinigt als Bildhauer alle jene Qualitäten, die wir speziell als Münchner Plastik bezeichnen können. Die Schulung der Münchner Akademie, die Art des verstorbenen Rümann ist ebenso noch erkennbar, als der Versuch, aus alter Kunst, namentlich der Renaissance, das Gute zu holen. Dann setzt die spätere Zeit ein mit Reminiszenzen an die Antike, ja sogar die Gotik steht hier oder dort in den neuesten Werken Pate. Dessenungeachtet gibt Hahn sehr viel von seinem eigenen Können hinzu und sind es hauptsächlich die Büsten, Statuetten, Münzen und Plaketten, die über seine Kunst einen erfreulichen Überblick gewähren. Volle Beachtung verdienen auch die fünf Kinderfiguren zum Bremer Brunnendenkmal; eine stark an die Antike erinnernde Personifikation »Amerika« und mehrere, ebenfalls auf diese Kunstsprache zurückführende Reliefs für das Kurhaus zu Wiesbaden. Unter den Büsten ragen hervor diejenigen von Fritz Aug. von Kaulbach, des Geheimrats Ed. Wölfflin, des Bildhauers Alex. Oppler, des Direktors Emil Taussig und einer distinguierten Dame mit Perlschnüren im Haar. Am feinsten aber wirkt eine träumerisch blickende junge Schöne in Marmorrelief. Als sehr beachtenswerte und räumlich größte Arbeit gilt der junge, nackte Reiter zu Pferd, von schlichter, einfach-großzügiger Modellierung, der auch auf der letzten Internationalen Ausstellung den Beifall der Preisjury fand.



FRIEDRICH WIRNHIER (MÜNCHEN) PORTRÄT

Otto Reiniger, einer der bekanntesten Maler der Secession, den seine Kollegen leider so früh verloren, gehörte mit zu



Altarbild der Stadtpfarrkirche zu Traunstein

FRIEDRICH WIRNHIER MÜNCHEN
DER HL. JOSEPH



FRIEDRICH WIRNHIER PORTRÄT

den eifrigsten Ausstellern. Jetzt erst, nachdem in den verschiedenen Sälen seine umfangreiche Lebensarbeit verteilt ist, erkennt man, welch hervorragender Landschafter er war. Es drängt sich auch hier wieder der Gedanke auf, wie oft ein Künstler unter der großen Menge verschwinden kann, den man zu Lebzeiten vielleicht nur ab und zu, wenn auch mit bedeutenden Werken, zu sehen bekommt. Solch vereinzelte Bilder werden kaum beachtet, denn die Fülle des Gebotenen drängt zu raschem, allzu raschem Genießen. Erst in Vereinigung der Studien, Skizzen, Werke eines Künstlers kann eine gebührende Wertschätzung erhofft werden, und bei Reiniger zeigt es sich, daß wir hier einer merkwürdigen Künstlernatur, einer außerordentlichen Persönlichkeit begegnen. Vor allem sei betont, daß dieser Meister der Landschaft es wie wenige verstand, seine eigene seelische Stimmung, seine Welt des Innenlebens, mit dem Geschauten in Einklang zu bringen. Sind seine Werke auch selten Bilder in dem Sinne, daß in ihnen eine kompositionelle oder farbige Idee ruht, so weiß er doch seinem Motiv als Naturausschnitt ganz seltsame Noten abzuringen, so daß man alles andere darob vergißt. In großzügigen, breiten Strichen schildert er hier einen Abendfrieden von ergreifender Poesie, dort ein Frühlingsbild mit blühenden Bäumen, das von jener unbeschreiblichen Melancholie durchwoben, die selten einer echt deutschen Stimmungslandschaft fehlt. So friedvoll, ernst, unsäglich wehmütig mutet auch das Bild mit den blühenden Kirschbäumen (aus dem Jahre 1893) an, noch tiefer, strenger »Der Blick aufs Neckartal« aus der Nähe des Weißenhafs (1894). Unendlich weihevoll stimmt auch die »Schneenacht« (1907), in der nur die heiligen drei Könige fehlen, die zur Krippe eilen. Obgleich bei Reiniger die Motive recht einfach und schlicht sind, ja dieselben sich vielfach wiederholen, so weiß er stets einem und demselben Gegenstand neue Reize abzugewinnen und so oft er eine Luft gemalt, jedesmal ist sie anders gestaltet. Gerade in der Wiedergabe der atmosphärischen Stimmung beruht Reinigers Stärke, man braucht da nur den leuchtend gelben Abendhimmel im »Feuerbachtale« zu betrachten. Hinzu kommt dann noch seine Virtuosität als Wassermaler. Einen ganz bestimmten Bach hat er sich als Objekt erkoren und hier studierte er alle Variationen der Tagesbeleuchtung und Wasserfärbung. Es ist ganz erstaunlich, wie dieser Maler es fertig brachte, das rasch hinplätschernde, hinstürmende oder -schießende Gewässer mit dem Pinsel festzuhalten. Wie im raschen Flug hier eine Sturzwelle kommt, sich überschlägt, dort wieder im Wirbel sich das Wasser dreht, hat wohl kaum ein zweiter so frei von künstlerischer Mache, so selbstverständlich hingeschrieben.

Der stärkste Künstler jedoch in dieser Trias ist Hugo Freiherr von Habermann, der Präsident der Münchner Secession. Von diesem hochgeschätzten Maler sind ja wohl den meisten Kunstfreunden die bekanntesten Werke in unauslöschlicher Erinnerung. Trotzdem ergibt sich, im Zusammenhang mit den früheren und frühesten Bildern, ein Überblick über das Gesamtschaffen, das eine eingehende Besichtigung und Würdigung herausfordert und verdient. Dabei fällt zuerst auf, daß Habermann schon in den Anfangswerken, ja man möchte sagen in den Schularbeiten »fertig« war. Ich für meine Person habe mich am längsten bei diesen Malereien aufgehalten, sie wiederholt aufgesucht und gefunden, daß hier vieles geschaffen wurde, das erstklassig genannt werden kann. Ob diese Erfolge einer tüchtigen Schulung, einer Tradition zuzuschreiben sind, ist ja gleichgültig, die Hauptsache ist und bleibt das Gute, das geleistet worden. Eines der frühesten Werke, »ein alter Spa-

nier«, dessen Kopf leider vermutlich durch ungünstige Plazierung in der Nähe einer Wärmequelle stark gelitten hat, spricht schon von altmeisterlicher Kraft und Gesundheit. Diesem reiht sich der »Mönch« vom Jahre 1875 an, den die Neue Pinakothek besitzt. Es folgt eine Reihe hochinteressanter Studien und Landschaften, unter denen das Bildnis der Mutter des Künstlers am wertvollsten erscheint. Hier erreicht der junge Maler einen Höhestand, den weiter fortzusetzen unmöglich erscheint, Habermann schlug auch einen neuen Weg ein, dessen Ziel in der Verfeinerung der Farbtöne lag. Die Studie von »Piglheins Atelier«, namentlich aber die »Dame mit dem Kapotthut« (1881) zeigen, was der Künstler wollte und erreicht hat. Immer weiter drängt es den Vorwärtsstrebenden, der dann in dem Bildnis einer »Signora di T.« eines der wundervollsten Bilder schuf, die je in München gemalt wurden; die Hände allein auf diesem Porträt bilden ein Meisterstück ersten Ranges und selbst Leibl hat ähnliche in solcher Qualität selten gemalt.

Es kam die Zeit, in der damals jeder Maler sein Genrebild fertigstellen mußte. Auch Habermann unterzog sich dieser Aufgabe und löste den Stoff »Ein Sorgenkind«, wenngleich beeinflußt von gewissen Schulregeln, doch in eigenartiger Weise. Das umfangreiche Bild, bezeichnenderweise der Berliner Nationalgalerie, nicht der einheimischen, gehörend, zeigt die kolossale Gewissenhaftigkeit, mit der der Künstler auch alles Beiwerk behandelte. — Das »Bildnis« nimmt nun mehr und mehr breiteren Raum in des Meisters Schaffen ein, und ist es vorzugsweise die moderne, hochelegante Dame, die wir in den verschiedensten Auffassungen kennen lernen. Habermann durcheilt alle Stadien, unruhig, beweglich, sucht er neue Formen, stellt sich neueste Probleme, dabei stets geschmackvoll in der Ausführung bleibend. So erscheint nichts, was er macht, alltäglich und gewöhnlich. Ein einmal erprobtes Rezept, nach dem so viele Maler ihr Bildnis einrichten, kennt Habermann nicht und dies unterscheidet ihn von der großen Zahl der handwerklich arbeitenden Porträtisten, die in Gefälligkeit und photographischer Treue ihr Endziel erblicken. Es wird eine Zeit kommen, wo man einsehen wird, was Habermann dem zeitgenössischen Kunstschaffen war und was seine Kunst bedeutet. Wir stehen nur noch zu nahe vor den modernen Erzeugnissen, um sie vorurteilsfrei betrachten zu können. Unter den weiblichen Akten Habermanns finden wir manches, was in technischer Vollendung einzig dasteht. Dabei erkennt man deutlich, wie das Bestreben des Schaffenden dahin zielt, mit den knappsten Mitteln alles zum Ausdruck zu bringen. Alles soll da sein, ohne gemacht zu erscheinen, wie wir dies in den Meisterwerken der antiken Kunst als höchstes Kunstprinzip zu erkennen vermögen. Franz Wolter

MALPAGA

Etwa 12 km von Bergamo entfernt, liegt in der Ebene das Schloß Malpaga, in dem Bartolomeo Colleoni seine alten Tage verlebt hat. Nur selten wird es von Reisenden besucht. Im Baedeker steht nur »Malpaga der Alterssitz Colleonis, mit schönen Fresken von Romanino«. Und doch ist es nicht schwer zu erreichen. Man fährt von Bergamo mit der Straßenbahn in 3/4 Stunden bis Cavarnago und geht dann in 20 Minuten bis dahin. Nur muß man sich einen Permesso von dem Besitzer Grafen Ronalli in Bergamo verschaffen.

Das Schloß ist der richtige Herrensitz aus der zweiten Hälfte des Quattrocentos und muß einst sehr fest gewesen sein. Jetzt sind noch die alten Zinnen erhalten. Rundum ist es von den Wirtschaftsräumen umgeben. Durch ein malerisches Eingangstor und über eine Brücke, die wohl die Stelle der alten Zugbrücke vertritt, gelangt man zu dem inneren Tor, das sehr schön ist.

Der malerische Hof ist von Loggien umgeben. Hier hat Romanino in Fresken das Kriegsleben Colleonis dargestellt. Manches ist etwas zerstört. Aber man kann doch alles gut erkennen. Die Darstellungen sind sehr lebendig, die Pferde gut.

Auf einem Bilde kniet Colleoni vor dem Papst, in dessen Diensten er auch gestanden hat. Auf einem anderen erinnert sein Bild zu Pferd an das berühmte Denkmal von Verrocchio.


MOTIV VOM SCHLOSSE MALPAGA

Auf der Innenseite des Tors sieht man religiöse Darstellungen. Die Mitte bildet Christus am Kreuz, umgeben von Maria, Johannes, der sich durch



ANTONIO ORTIZ ECHAGUE (ROM) FEST DER HL. PATRONIN VON ATZARA (SARDINIEN)
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

großen Ernst auszeichnet, und anderen Heiligen. Oben ist Gott Vater mit der Weltkugel, auf der man die drei Teile der alten Welt deutlich erkennt. Endlich schweben da noch Engel.

Zu ebener Erde tritt man in einen herrlichen Saal. In diesem hat Romanino das Friedensleben Colleonis gemalt. Die Fresken sind vorzüglich, sehr gut erhalten und farbenfrisch.

Da ist ein sehr lebendiges Turnier. Die Tribüne ist mit Zuschauern gefüllt. Es findet Ringelstechen statt Die Preisrichter sind deutlich zu erkennen. Die Landschaft zeigt die Gegend von Bergamo.

Dann folgt ein Gastmahl. Colleoni sitzt als alter Mann am Tisch. Interessant ist der Anrichteraum und das Auftragen der Speisen Das Ganze gibt ein anschauliches Bild, wie in dieser Zeit Gastmähler in vornehmen Häusern stattfanden. Es hat also auch ein großes kulturgeschichtliches Interesse.

In einem weiteren Bild sitzt Colleoni im Hof — anscheinend die Vorbereitung zum Krieg. Denn es werden Waffen und Ausrüstungsgegenstände verpackt. Das Bild zeichnet sich durch große Farbenpracht aus.

Ferner sieht man eine sehr lebendig dargestellte Falkenjagd. Endlich folgt der Zug Colleonis nach Malpaga, der sich durch große Ruhe und Geschlossenheit auszeichnet. Ein Fresko ist ganz zerstört.

Der schöne Kamin stammt aus der gleichen Zeit wie die Fresken. Auch die alte Holzdecke ist erhalten. Sie zeigt auf den Balken rote ornamentale Bemalung. Die alten Möbel sind verschwunden.

Eine offene Treppe führt zum oberen Stock herauf. Dort sind in einem Saal sehr zerstörte Fresken, die wohl auch von Romanino stammen; lauter einzelne große Figuren.

In einem anderen Raum befindet sich eine ausgemalte Nische, eine Madonna mit zwei Heiligen, voll tiefer Andacht, wohl auch von Romanino.

Sonst stehen die Räume vollständig leer. In manchen werden Körner aufbewahrt oder liegen Säcke. Von einer malerischen Loggia, am schönsten aber von dem zinnenbekrönten Turm, hat man einen guten Ausblick auf Bergamo und die Alpen. Das Schloß macht den Eindruck, als hätte es vier Jahrhunderte geschlafen und uns die Schönheiten der Kunst des Quattrocentos erhalten wollen. Wer es besucht, wird unvergeßliche Erinnerungen mitnehmen.

Wer sich über das im vorstehenden angeregte Stoffgebiet eingehend unterrichten will. sei auf das Werk von C. v. Grayeniz über Gattamelata und Colleoni und ihre Beziehungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, Leipzig 1906 (im 34. Band der Beiträge zur Kunstgeschichte) verwiesen, wo das weitere Material ausführlich verzeichnet ist.

Johann Georg, Herzog zu Sachsen



JOSÈ M. LOPEZ MEZQUITA (MADRID) — MEINE FREUNDE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

OTTO REINIGER

Von HERMANN DIEBOLD (Stuttgart)

Ein schwerer Schlag für die deutsche Kunst war es, als am 24. Juli vorigen Jahres dem fruchtbaren Schaffen des erst vierundvierzigjährigen Professors Otto Reiniger durch den Tod ein jähes Ende bereitet ward. Ohne in München und in Berlin Anstoß zu erregen, darf man ruhig behaupten, daß mit Reiniger der bedeutendste deutsche Landschaftsmaler der Jetztzeit dahingegangen ist. Gewiß war er nicht der einzige große Deutsche, welcher der Natur ihre Schönheit und geheimen Regungen abzulauschen verstanden hatte, wohl aber der einzige, der mit solch außergewöhnlicher Monumentalität und organischer Kraft die ewige Gewalt der Schöpfung wiederzugeben verstanden hatte. Und doch sind seine Werke keine Kopien der Natur, vielmehr empfinden wir hier in erstaunlicher Wahrheit die Natur selbst. Und einer der berufensten unter seinen Kunstgenossen hat sich einst dem Meister gegenüber ausgesprochen: gar oft, wenn er da draußen in der Landschaft spazieren gehe, werde er an Bilder von Reiniger gemahnt. Gewiß, ein hohes Lob, das die Eigenart des Künstlers am besten kennzeichnet. Es ist bedauerlich, daß wir von Reiniger noch nie eine Gesamtausstellung seiner Werke bekommen konnten. Er selbst war jedem geschäftlichen Umtrieb feind, und diesem Umstand war es auch zuzuschreiben, daß die vor einigen Jahren geplante große Reinigerausstellung der Münchener Secession nicht ausgeführt werden konnte. Doch wurde dieselbe jüngst nachgeholt, da anläßlich der jüngsten Winterausstellung der Secession in München 76 Werke des Künstlers vorgeführt wurden.[1])

Der vielbetrauerte Künstler war im Jahre 1863 als Sohn eines Fabrikanten zu Stuttgart geboren. Sein Onkel war der bekannte schwäbische Landschaftsmaler gleichen Namens. Mit achtzehn Jahren trat er in die Stuttgarter Kunstschule ein, wo er unter Kappis sich vor allem der Landschaftsmalerei widmete. In München war er der Schüler Wengleins. Schon nach zwei Jahren lenkte er seinen Fuß nach Italien und verbrachte hier fünf Jahre in einsamem angestrengtem Studium der Natur. Reich waren die Studien und Eindrücke, die er von hier nach Deutschland zurücknahm, die aber glücklicherweise ohne Einfluß auf

[1]) Vgl. den Bericht S. 183. D. R.



JOSÉ MORENO CARBONERO DON QUICHOTTE UND SANCHO PANSA

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

seine Eigenart blieben. Reiniger hatte in Italien an Deutschtum in seiner Kunst nichts verloren und künstlerisch nur gewonnen; denn das verfeinerte Naturempfinden und den Sinn für die Größe und Breite des Stils hatte er von dort mitgebracht. Bald rang sich seine Persönlichkeit in seinen monumentalen Werken durch. Er hatte viel mit sich selbst und um sich gerungen und gekämpft und war immer seine ganz eigenen Wege gewandelt. Er hatte keine Schüler und war selbst niemandes Schüler. Denn so, wie er nur dem Trieb seines Genius folgte und sich keiner besonderen Richtung anschloß, so konnte auch ihm keiner folgen.

Reiniger hatte die Malerei nie als Selbstzweck betrieben. Sie war ihm nur Mittel zum Zweck, große Kunst zu schaffen. Sie war sein Ausdrucksmittel, um am Kleinen und meist Unscheinbaren in der Natur ihre unvergängliche Größe und Herrlichkeit zu zeigen. So bevorzugt heute die Landschaft unter den deutschen Künstlern ist, so hat es noch keiner so gut wie Reiniger verstanden, die Reize des Einfachen, wenig Beobachteten, die Poesie des Rauhen und Herben in der Natur, der stark nach frischer Erde duftenden Ackerfelder dem Auge und Sinn zu offenbaren. Reiniger ist der erste Vertreter jenes neuen Schönheitsideales in der Landschaftsmalerei, das sich Ende des vergangenen Jahrhunderts entwickelt hat und zu dessen Bannerträger auch die junge württembergische Künstlerin Kaspar-Filser gerechnet wird. Der Stuttgarter Meister arbeitete ohne jede Stimmungsmache, denn er fand in blühenden Bäumen, in regengetränkten Buchenwäldern eine genügende, ja überreiche Fülle von Schönheitsmotiven.

Hatte er auch nicht wie soviele seines Standes mit der zermürbenden äußeren Not des Lebens zu kämpfen gehabt, was wesentlich der Freiheit seines Stiles zugute kam, so war auch ihm manche Härte des Daseins nicht erspart geblieben. So lange er sich noch in seiner künstlerischen Entwicklung befand und um sein Ansehen in Fachkreisen kämpfen mußte, hatte er an seiner Gattin, der Tochter des bekannten Münchener Akademiedirektors von Schraudolph, eine treue Begleiterin. Und kaum war ihm die schuldige Anerkennung zuteil geworden, kaum hatte man ihn als einen unserer ganz Großen erkannt, da riß ihn mitten in seiner Schaffenskraft, ihn den soviel Verheißenden, ein schweres Nierenleiden auf das Krankenlager, dem dann bald ein Schlaganfall ein jähes Ende bereitete. Nicht lange vor seinem Tode sollte den Meister ein schwerer Schlag treffen, als im Jahre 1904 die herrlichsten seiner Werke durch einen Atelierbrand schwer beschädigt und zum Teil ganz ver-



X Internationale Kunstausstellung München 1909

JOSÈ MORENO CARBONERO MADRID
DER SOHN DES KÜNSTLERS



NICOLAS ALPERIZ (SEVILLA) UNGEFÄHRLICHES STIERGEFECHT
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

nichtet wurden. Das ganze Atelier war gefüllt mit dem Besten, was der Meister bis dahin geschaffen und was seinen Ruhm begründet hatte. Andern Tags sollte es zu einer Sonderausstellung nach Berlin geschickt werden. Nach diesem Unglück zog sich Reiniger auf sein Landhaus am Tachensee bei Weilimdorf zurück, wo er durch rastlosen Fleiß das Verlorene wieder zu ersetzen suchte. Und dann kam die tückische Krankheit, das Schrecklichste für einen Menschen von der Genialität Reinigers, der nun auf der Höhe seines Wirkens stand und fühlen mußte, wie seine Schaffenskraft allmählich schwand, wie seine Hand nicht mehr mit dem Pinsel dem erhabenen Flug seiner Gedanken folgen konnte und der unendlichen Schönheit der Natur nicht mehr Ausdruck zu verleihen vermochte.

Mit Vorliebe gab sich Reiniger dem Studium der Natur hin, wenn im Vorfrühling unter der schlafenden Erde allmählich ein geheimnisvolles Leben erwacht und sich die muntern Wellen des Baches durch das eben geborstene Eis ihren Weg suchen, oder dann, wenn im Herbst das Treiben der Natur zur Ruhe kommt und ein todesschlafähnliches Erstarren auf der zuvor so belebten Erde anzuheben beginnt. Alle seine Bilder sind von starkem Erdgeruch erfüllt. Reiniger hatte eine heilige Ehrfurcht vor der Natur; denn sie erscheint bei ihm so unberührt, jungfräulich-keusch. Hauptsächlich war es seine Heimaterde, die er mit liebender Hingabe in seinen Bildern verewigt hat. Doch nicht nur die Stuttgarter Künstlerwelt hat durch seinen Hingang einen so schweren Schlag erlitten, das ganze deutsche Volk steht traurig an seinem Grabe. Denn Reiniger hat nicht einseitige Heimatkunst auf kurze Zeit geschaffen, seine Schöpfungen sind Kulturwerke, die alle Strömungen und Künstlerschulen überdauern werden.

Die Stuttgarter Gemäldegalerie und die Münchener Pinakothek und Secessionsgalerie besitzen wohl die reifsten Landschaften des Meisters. Nicht für jeden hat er gemalt; aber wer ihn versteht, versenkt sich gern in die von heißem Sehnen und warmer Freude an Naturschönheit erfüllten Bilder. Festesstimmung herrscht bei ihm immer in der Natur. Unendlich einfach in der Komposition und im Motiv, und doch so unvergleichlich schön ist der »Feuerbach«, in dem sich wie lauteres Gold die Strahlen der sterbenden Sonne widerspiegeln, und wo unter den stolz sich recken-



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) METALL-MARIENLUSTER

Für die Pfarr[illegible] [illegible]
(Höhe 2 [illegible])
Madonna vergoldet und versilbert, Krone mit [illegible]kristallen besetzt — 15 elektrische Glühbirnen am Rahmen und 1[illegible] Arme für Wachskerzen
Madonna Modell vom Bildhauer Knolt

den Stämmen die Erde angenehm zu duften scheint: alles von intimem, gedämpftem, zurückhaltendem Kolorit (vgl. die Sonderbeilage dieses Heftes). Es ist dies vielleicht, trotz des überaus einfachen Gegenstandes, das Monumentalste, was Reiniger je geschaffen hat. Wohl an keinem Bilde läßt sich das Breite und Lapidare seiner überwältigenden Stileigenart besser erkennen. Von welcher Ruhe und Größe sind seine Bilder vom Kocher, der in langsamem Bogen durch das dämmerige Tal hinfließt oder im Morgensonnenlicht silbern aufleuchtet. Grandios sind seine Gewitterstimmungen. Prächtig ist der »Eisack bei Bozen«, der, im engen Porphyrbett leuchtende Wolken reflektierend, trotzig daherrauscht. Keiner im In- und Ausland hat es ihm in der Darstellung wildrauschender Wassermassen je gleichgetan. Weitere Bilder von Reiniger finden sich im Dresdener Museum und in der Nationalgalerie zu Berlin. Eine Sammlung Studien und Bilder wurde nach Pallanza in Italien verkauft. Baum hat nicht ganz unrecht, wenn er die harmonische Wirkung, die von Reinigers Bildern ausgeht, mit jenen späten Altären des Giovanni Bellini mit ihren überaus glücklich abgewogenen Raumverhältnissen, ihren andächtigen Heiligen und Laute spielenden Engeln vergleicht. Reiniger hat nie gerastet in seinem Ringen nach Vollkommenheit. Die Bilder, die er von Zeit zu Zeit im württembergischen Kunstverein zeigte, gaben, wie besonders der kurz vor seinem Tode entstandene herrliche Abend bei Hamburg, interessante Einblicke in sein schaffensfrohes Streben. Wenn ihn mit Daubigny seine objektive Naturauffassung und die Schärfe des wohlgeübten Auges verbindet, so hat er von Corot vor allem den Duft und die Zartheit seiner Farbengebung. Erst durch Reiniger ist Deutschland der neueren französischen Landschaftsmalerei ebenbürtig an die Seite getreten.



RUDOLF HARRACH AMPEL
Messing getrieben

Professor Reiniger war ein nationaler Künstler. Er hat die deutsche Heimaterde geliebt und gemalt mit der nur wirklich genialen Geistern eigenen wuchtigen Ursprünglichkeit. Wenn wir die Fülle seiner Werke vergleichen mit ihrer außerordentlichen Originalität und tiefen gestaltenden Kraft, die eine bisher fast unbekannte Raumauffassung mit glücklicher feinfühliger Farbengebung in so harmonischer Einheit verbindet, können wir ohne Zaudern Otto Reiniger neben die größten schaffenden Geister seines Jahrhunderts stellen. Generationen werden kommen und vergehen; das aber, was Reiniger dem deutschen Volke geschenkt hat, wird sie überleben, denn es sind Ewigkeitswerte.

AUS DEM KARLSRUHER KUNSTVEREIN

Nach Schluß der Thoma-Ausstellung öffneten sich die Pforten des Kunstvereins wieder der wechselnden Ausstellung. Außer zwei von anderwärts bekannten Kolossalgemälden, dem effektvollen »Lux in tenebris« von Professor C. Marr (München) und dem gewaltsam bewegten »Totentanz von 1809« von A. Egger-Lienz (Wien), fielen zunächst zwei Kollektionen von F. Oswald (München) und H. von Hayek (Dachau) angenehm auf. Offenbar liegt des ersteren Stärke in den Schneelandschaften, deren teils blendendhelle, teils duftige Stimmung ihm gut gelingt, während Hayek Motive aus Holland und der Bretagne ansprechend schildert, woran seine Bleistift- und Kohlenzeichnungen nicht den schlechtesten Anteil haben. Pferde und Hunde bringt A. Purtscher (Klagenfurt) frisch und ohne Pose. Die darauf folgende Neuausstellung beherrschten Kollektionen zweier Stützen der hiesigen Akademie, der Professoren W. Trübner und des seit Jahresfrist hierher übergesiedelten W. Georgi. Gesunde Lebensfreude atmen Georgis Porträts, und damit verbindet sich eine außerordentliche Sicherheit in der Lösung räumlicher und koloristischer Probleme. Vorzüglich gelingt ihm die trauliche Stimmung des Innenraums mit altväterischem Hausrat und ebenso das Blumenstück in seiner Bedeutung als Farbenwert, woraus sich reizvolle Zusammenstellungen der verschiedenen Genres ergeben. Eine große Zahl farbiger Zeichnungen, im Charakter seiner Lithographien, führen in altertümliche verwinkelte Städtchen. Seine Vorliebe zu Stimmungen in Grün und zu immer breiterem Pinselstrich bekunden die Landschaften Trübners, meist Motive vom Starnberger See. Man möchte jedoch etwas weniger Eintönigkeit und markantere Zeichnung erwarten. Eine mehrfach gewanderte Sammlung Spitzwegscher Zeichnungen weist neben liebenswürdigen Gebirgslandschaften Blätter mit allerhand »Originalen« auf, wie sie als launige Staffage seiner Gemälde erscheinen. Die Weihnachtszeit hat auch heuer die — leider nur gering verwirklichte — Hoffnung auf Verkäufe bei den ansässigen Künstlern erregt. So treffen wir vorwiegend Karlsruher Namen, wie M. Roman, Hellweg, Luntz, Dussault. Mit einer größeren Anzahl vertreten sind wiederum W. Trübner, diesmal mit Porträts, dann H. von Volkmann unter anderm mit einem schlicht schönen Erntebild und einem idyllischen Bauernhaus hinter Bäumen. Welch koloristische Feinheiten die Uniform in ihren wechselnden Farben und ihrem Metallschimmer birgt, bekunden in Freilicht gemalte »Kürassiere« und andere Soldatenbilder von Prof. C. Fehr. Die sonst von ihm geübte Helldunkelmalerei kommt ein paar gediegenen Velasquez-Kopien zu statten. W. Conz tritt diesmal als Porträtist hervor; sehr spricht mich das frische Bildnis seines Söhnchens an. Wenig können mir dagegen H. Ungers (Dresden) Phantasien, die vor allem in der Farbe unausgeglichen sind, wie z. B. »Frau Sonne«. Gesunder wirkt »Mutter Erde« von R. Weise (Stuttgart), eine in einer Flur sitzende Frau mit Kindern — eine ohne Kommentar verständliche Symbolik. Die Tierplastik, die in neuerer Zeit wieder mehr gepflegt wird — man erinnere sich auch an ihre Rolle in der modernen Keramik — findet in P. Krieger und P. Ehrenberg (München) würdige Repräsentanten. E. V.

ALLERLEI NEUES VOM NIEDERRHEIN

Von Dr. HERIBERT REINERS

Man scheint sich jetzt am Rheine anzustrengen, um den großen Vorsprung, den andere Kunstzentren gewonnen haben, einzuholen. Allzulange lebte man dort nur vom Glanze der Vergangenheit und glaubte damit



FIRMA F. HARRACH & SOHN (MÜNCHEN) PRACHTLÜSTER

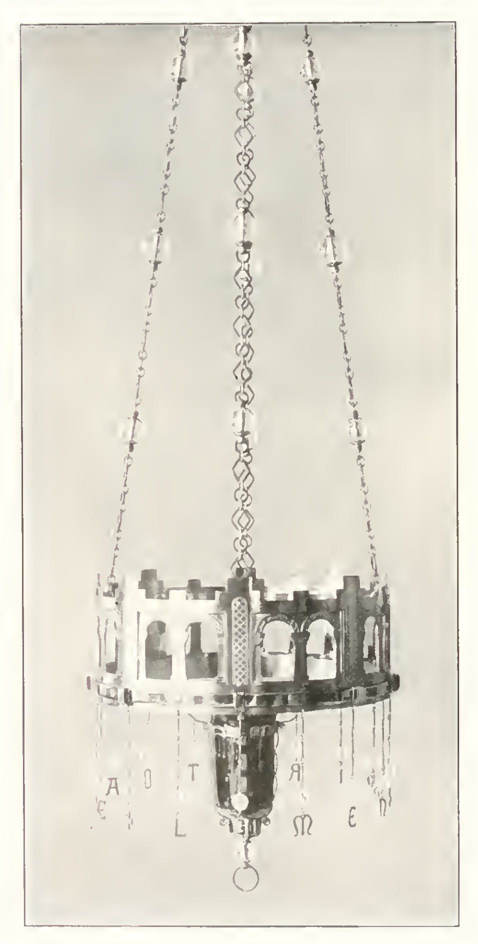
Für die Stadtpfarrkirche St. Moritz zu Augsburg — Höhe 5 m

Ausführung in gestanztem u. getriebenem Messing, Grundton Gold, Figuren, Ornamente u. Blumen weiss versilbert, mit 52 elektr. Kerzen

Entwurf von R. Harrach & F. P. Stulberger — Figürl. Modelle von Prof. Albertshofer

auch die Gegenwart noch ausfüllen zu können. Jetzt will man aber neue Werte bringen. Aus dem Streben heraus, den lange verlorenen Zusammenhang mit dem Kunstwillen der modernen Epoche wiederzugewinnen, gründete sich zunächst in Düsseldorf der Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler.

Der Bund will jährliche Kunstausstellungen arrangieren, kleine, intime Veranstaltungen, bei denen ausschließlich nach streng künstlerischen Gesichtspunkten gerichtet wird. In erster Linie sollen hier die Düsseldorfer Künstler, die dem Bunde angehören, zu Worte kommen, aber daneben auch stets Werke auswärtiger Meister vertreten sein. Zunächst ist für diese Ausstellungen Düsseldorf ausersehen, aber von hier aus sollen sie weiter wandern durch die Hauptorte Rheinlands und Westfalens. Die erste Ausstellung fand in der Düsseldorfer Kunsthalle statt. Die Revue stand offenbar unter dem Zeichen Frankreichs und war ein interessanter Beleg, wie weit der ernstliche Einfluß sich momentan in Düsseldorf geltend macht. Zu begrüßen war, daß auch einige Künstler des Nachbarlandes zum Vergleiche herangezogen waren, leider aber nicht alle mit Prima-Werken; für fast alle ließ sich leicht und deutlich ein Düsseldorfer Nachahmer feststellen. Manet fand einen gelehrigen Schüler in E. te Peerdt, dem ersten, der die heimische Kunstweise offen verließ. Te Peerdt zeigt sich namentlich als ein Meister im Grün. Bei solchen ausgesprochen malerischen Tendenzen frappierte eine Kollektion Zeichnungen in eigenartiger klassizistischer Manier, nicht gerade die besten Schöpfungen in seinem oeuvre. Daß Clarenbach unter dem Einfluß Monets sich zu dem feinen Schilderer winterlicher Landschaften heranbildete, ist schon oft betont worden. Umsomehr mußte es erfreuen, zu sehen, daß er seine koloristischen Vorzüge nebst dem starken Stimmungsgehalte auch auf Frühlingsbilder ausdehnt und dadurch bedeutend selbständiger auftritt. Weniger bekannt ist dagegen, daß Renoir die Kunst O. v. Wätgens inspirierte, der nun vollständig ins franzmännische Lager übergegangen ist. Mit weniger Glück übernahm W. Ophey die pointillistische Manier Signacs mit den ungebrochenen Tönen und suchte diese für die dunstreiche Ebene des Niederrheins anzuwenden, aber, wie gesagt, mit wenig Erfolg. Van Goghs breitstrichige, dekorative Kunst, die eher für Gewebe als für ein Tafelgemälde gemacht erscheint, steigert H. Rohlfs aus Hagen soweit, daß man hinter seine Bilder ein bedenkliches Fragezeichen machen darf. Außerdem erscheinen in dem jungen Bunde noch die Gebrüder Sohn-Rethel, beide ebenfalls ganz unter französischem Einfluß, Aug. Deusser, der fein kultivierte W. Schmurr und J. Bretz. Als Plastiker gehört der Vereinigung vorläufig nur R. Bosselt an. Von Düsseldorf wanderte die Kollektion nach Barmen, darauf, schon stark gelichtet, in den Kölner Kunstverein, der sie nach Münster weiter sandte, um endlich bei Gurlitt in Berlin zu landen.



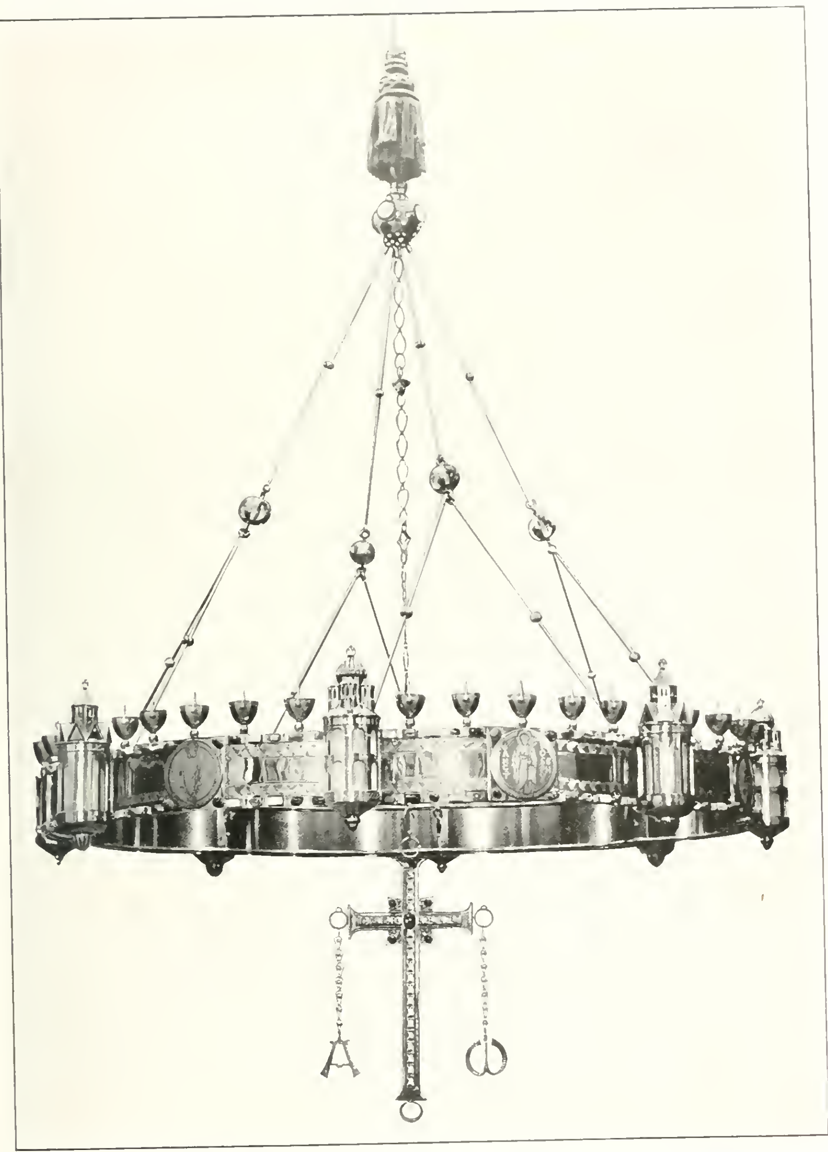
RUDOLF HARRACH EWIGLICHTAMPEL

Messing, vergoldet

Machte sich schon auf dieser Ausstellung der französische Einfluß allenthalben fühlbar, so wurde aber auch eine Kollektion direkt französischer Kunst uns neuerdings geboten im Kunstverein zu Barmen, der unter D. Reiches Aegide einen erfreulichen Aufschwung nimmt.

Auch aus der rheinischen Metropole ist Erfreuliches zu berichten. Wenn oben gesagt wurde, daß die rheinischen Städte vom Glanze der Vergangenheit zehrten, so galt das besonders für Köln. Das Museum spielte für die moderne Kunst keine Rolle, bis erst mit dem neuen Direktor Hagelstange auch Werke von Gegenwartskünstlern in die Galerie einzogen. Jetzt scheint auch hier ein frischer Zug zu kommen. Von dem Wunsche geleitet, unter sich festeren Zusammenschluß zu finden und ein weiteres kunstliebendes Publikum für künstlerische Interessen zu gewinnen, haben sich die in Köln ansässigen bildenden Künstler zu dem »Kölner Künstlerbunde« vereinigt. Der Bund scheint in Köln Anklang zu finden. Die beste Propaganda für die junge Vereinigung machte ihre erste Ausstellung, die im November und Dezember in den Räumen des Kunstvereins stattfand.

Die meisten Künstler traten hier zum ersten Male vor die Öffentlichkeit; man sah aber mit Freuden manches Talent unter ihnen, das verspricht, noch Großes zu leisten. Da wäre zunächst

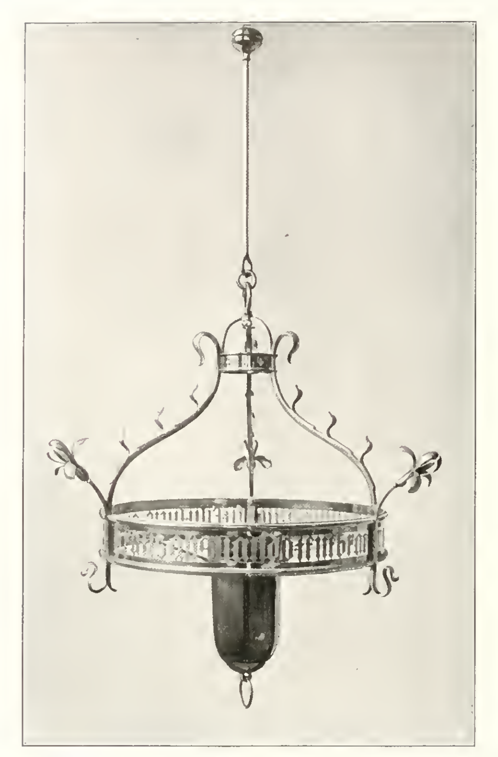


RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) — KRONLEUCHTER

Für den Dom in [illegible]

Ausführung in Messing, vergoldet, mit Emaillierung, reich mit [illegible] besetzt, Laternen mit Opalgläsern

Entwurf von Architekt J. Angermair



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) EWIGLICHTAMPEL
Messing, getrieben

F. A. Weinzheimer zu nennen, wohl der interessanteste von allen, der in einer Reihe tüchtiger Kartons ernstes Wollen zur Schau trägt und mit großen Linien monumentale Figuren und Gruppen niederschreibt. Frohere Weisen schlägt er in seinen Bildern an. Anderen Zielen strebt H. Wildermann zu, der an der archaischen Kunst sich schulte und dort sein Gefühl für Linearkompositionen zu so erfreulicher Höhe entwickelte. Leider läßt er bei seinem starken, stilistischen Streben die Richtigkeit der Zeichnung und Form etwas sehr außer Acht. Er ist durch ein Gemälde der Nacht (mit zwei flachen Seitenreliefs), ferner mit einem Akt und einer Porträtbüste vertreten. Ist Wildermann mehr Plastiker, so ist H. Lindemann mehr der malerisch Begabte. Er hat sich im Rheinlande ja schon einen Ruf erworben als feinsinniger Kolorist. E. Gminska ist erst seit einem halben Jahre in der Reihe der Künstler erschienen, während er vordem mehr als dekorativer Künstler auf großen Flächen sich auslebte. Er hat ein sicheres Auge für fernwirkende Worte in Farben und Linien. Freilich zuweilen sahe man ihn gerne etwas intimer und namentlich die jüngsten in Paris geschaffenen Bilder sind dem Plakat reichlich nahe gekommen.

Die Plastik ist vertreten außer durch Grasegger, Moest und König durch Mering, Pabst und Löwer. Während die erstgenannten fast nur ältere, bekannte Werke zeigten (von Grasegger war neu eine Porträtbüste von stark architektonischer Wirkung), sind die Arbeiten der letzteren noch wenig ausgereift.

Aber auch beste, neue Plastik gab es in Köln in den Werken des Prof. F. Seeböck aus Rom, die Schulte in seinem Kunstsalon für einige Wochen vereinigt hatte. Ein ausgezeichneter Porträtist trat uns da entgegen. Ein starkes Leben steckt in allen seinen Köpfen, und als besonders gelungen seien hier nur zitiert die Büste des verstorbenen Schell, weiter der Ministerialdirektor Althoff mit brillanter Behandlung der Oberfläche und als direkter technischer, Gegensatz hierzu das überlebensgroße, abgeklärte Porträt Pius X., wohl die beste Plastik, die bislang von ihm geschaffen wurde. In Köln fertigte Seeböck sodann noch eine Büste des Domkapitulars Schnütgen, die an Lebenswahrheit sich mit Quattrocentowerken messen kann.

Am 20. November eröffnete die »Vereinigung Kölner Künstler« ihre neunte Jahresrevue. In Köln geboren, sind die einzelnen Künstler fast alle an auswärtigen Zentren tätig, und darum ist es jedesmal eine recht interessante Sammlung, die uns hier geboten wird. Zudem sind es meistens ältere, ausgereifte Künstler, die vertreten sind. In diesem Jahre liegt das Schwergewicht bei der Plastik und als erster ist da zu nennen Franz Löhr. Als Künstler mit feinsten Nerven, der dem vielflächigen Leben eines menschlichen Antlitzes mit seltener Meisterschaft beizukommen weiß, zeigt er sich in zwei Frauenbüsten, die auch in der äußerst delikaten Behandlung des Marmors unerreicht sind. Mehr von dem Streben geleitet, die Formen auf ihren einfachsten Nenner zu reduzieren, ist er dagegen in der schönen Gruppe der liegenden Mutter, die ihr Kind an die Brust drückt. Neben ihm erscheint N. Friedrich mit einigen Werken, mehr im alten Geiste gehalten, von sorgfältigstem Naturalismus, der am günstigsten in dem zart modellierten Akt der Salome sich ausspricht. Von den übrigen Bildhauern muß noch P. Orschall genannt werden.

Die Maler des Bundes bringen verhältnismäßig wenig neue Werke. Fr. Westendorp gestaltet seine Palette immmer delikater und behält den feinen Duft, worein er schon früher seine Bilder tauchte, bei. Überraschender war dagegen Fr. Hardt, abgesehen von mehreren Landschaften in seiner bisherigen, ruhigen Art, schöntonig und mit großem, klarem Linienzug, mit zwei ganz impressionistischen Bildern von ungewohnter Frische in Farbe und Licht. Rob. Seuffert zeigt ein flottes Herrenporträt und eine höchst malerisch behandelte, zechende Alte, Schneider-Didam ein Bildnis in seinem bekannten, festen Tenor, Fritz Reusing einige allzu gefällige Salonstücke. Außerdem sind noch vertreten R. Vogts, M. Kunz, Frl. Bürgers und der flotte Zeichner L. Feldmann. Auch von dem verstorbenen Aug. Neven du Mont hat man einige Bilder ausgestellt. Das Schaffen dieses bedeutenden, allzufrüh dahingegangenen Künstlers wird augenblicklich in einer äußerst umfangreichen Sonderausstellung im Wallraf-Richartz-Museum vorgeführt.

KUNSTHALLE IN DÜSSELDORF

Am 16. Jan. wurde die Dritte Jahresausstellung der Künstlerverbindung Niederrhein eröffnet. Am besten ist die Plastik vertreten durch Bernhard Hoetger,



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) MONSTRANZ

Für die Pfarrkirche in Übersee
Silber getrieben, vergoldet, mit Edel- und Halbedelsteinen, Relief mit blauemailliertem Grunde
Entwurf von Bildhauer H. Miller

Paris, der auf Einladung der Vereinigung ausstellte. Künstlerisch am feinsten wirken einige fremdartige, ostasiatische Frauentypen; namentlich zwei weibliche Köpfe in durchscheinendem, technisch überaus geschickt behandeltem Marmor auf großen Steinsockeln, die in Anlehnung an romanische Motive mit großzügig stilisierten Vogel-, Blatt- und Libellenmotiven ornamentiert sind. Derselben exotischen Richtung gehört eine stehende Frau mit Vogel an. Diese Mischung einer stark innerlich konzentrierten, der europäischen fast wesensfremden Psyche mit bisweilen geradezu primitiven Formen verdankt ihre Ausdrucksfähigkeit einer eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit.

Von dem Bunde selbst haben ausgestellt Corde, J. Kohlschein, Kruchen, Lindemann, Reitmayr, Ritzenhofen, Ernst Paul und einige andere. Einen künstlerischen Gesamteindruck vermögen sie nicht zu erzielen, selbst nur ganz vereinzelt eine künstlerische Wirkung. Nur bei ganz wenigen Bildern kann man von einem ernsthaften Streben nach künstlerischer Lösung eines bewußt erkannten Problems sprechen. Hier einige von diesen Ausnahmen. Walter Ophey zeigte in seinem »Sandbruch bei Halbsonne« und seinen »Dünen« ein starkes Einsetzen seiner Persönlichkeit; eine schwierige Raumgestaltung soll überzeugend wiedergegeben werden. Walter Corde hat in den apokalyptischen Reitern ein sicheres zeichnerisches Können bewiesen. Mir scheint jedoch, das spezifisch Künstlerische fehlt. Die großformatige Arbeit besitzt nicht genügende Intensität der Ausdrucksmittel. Die besten koloristischen Werke bringt vielleicht Schmitz-Pleis, wenn hier auch das Skizzenhafte noch allzu merkbar durchbricht. Der Kopf einer Jüdin und eines bärtigen Mannes erinnern in dem glänzenden, durchscheinenden Inkarnat an späte Arbeiten von Rubens.

Einen in der Gesamtheit künstlerisch geschlossenen Eindruck machen allein die Arbeiten von Ernst Isselmann. Man fühlt in dem kleinen Saale, der ihm zur Verfügung gestellt wurde, daß hier eine Persönlichkeit im Werden ist. Vor allem fällt der sichere, künstlerische Blick auf, mit dem die verschiedenartigen Motive in ihrer malerischen wie formalen Eigenschaft erkannt sind. Wie auf der sich weithinziehenden niederrheinischen Landschaft die grasenden Kühe in den Raum gestellt sind, das zeugt von einer künstlerischen Kraft, die sich konzentrieren kann. Hier ist in der Landschaft ein fühlbarer tektonischer Aufbau, nicht ein in der Luft Schweben, kein zufälliger Ausschnitt. Von der Landschaft mit dem Strohschober gilt Ähnliches. In koloristischer Beziehung ist sie feiner, durchdachter vielleicht, kompositionell nicht ganz so glücklich. Interessant sind vor allem zwei Ansichten des Rheinufers bei Rhees, ein und dieselbe Landschaft, fast von derselben Stelle aus gesehen. Trotzdem zwei vollständig verschieden wirkende Bilder. Das eine mit der Brücke ist fraglos das künstlerisch reifere. Es strömt gewissermaßen eine wunschlose Ruhe aus. Thema, Komposition, Vortrag alles einfach und ohne Prätention; großzügig und still. Vielleicht liegt darin ein Teil der starken Wirkung. Hier ist nichts Gewolltes, nichts Außergewöhnliches. Das aber zeugt von künstlerischer Kraft. Auch technisch ist der Stoff beherrscht. Die pointillistische Manier scheint bei dieser Auffassung dieser Landschaft sich gewissermaßen als die einzig mögliche herausgestellt zu haben. So restlos ist damit die beabsichtigte Wirkung erzielt.

Gerade der technischen Seite wegen ist mir diese Arbeit interessant, weil dieselbe Landschaft in einer anderen Beleuchtung und daher mit einem anderen Gefühlsgehalt bedeutende technische Verschiedenheiten von der ersten aufweist.

Auch darin ist ein künstlerischer Vorzug zu erblicken. Denn vielleicht ist es nicht unrichtig zu sagen, daß jedes Objekt in seiner den künstlerischen Gehalt restlos wiedergebenden malerischen Darstellung seine eigene Technik erfordere.

Zu erwähnen sei noch das Selbstporträt Isselmanns, malerisch vielleicht seine reifste Leistung, sowie ein kleines Stilleben.

Isselmann gehört, soviel ich weiß, nicht zu der Gruppe Niederrhein. So ist es merkwürdig, daß die beiden Gäste in der Ausstellung das künstlerisch Beste bringen mußten.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Geschmackvolle Kommunionandenken. Die Gesellschaft für christliche Kunst stellte soeben in der Form eines Kommunionandenkens eine treffliche Reproduktion nach dem bewunderungswürdigen Abendmahl des Leonardo da Vinci her. Das auf feinstem kräftigem Mattpapier in prächtigem Gravüreton gedruckte Bild kann sich neben den besten Stichen sehen lassen. Der billige Bezugspreis von 20 Pfg. erleichtert wesentlich die Verbreitung. — Außerdem gab die Gesellschaft (München, Karlstr. 6) in der gleichen Größe und Reproduktionsart noch ein weiteres Kommunionandenken heraus: »Jesus in Emmaus« nach dem Gemälde von Dirck Santvoort.

Fulda. Paul Beckert (Frankfurt a. M.) hat im Auftrag I. Kgl. Hoheit der Frau Landgräfin von Hessen, Prinzessin Anna von Preußen, im vorigen Jahre ein Bild des hl. Benediktus gemalt. Es stellt in Anlehnung an ein uraltes Benediktusbild im Speisesaal des Klosters Andechs (gemäß dem Wunsch der Landgräfin) den Heiligen mit wallendem Bart dar, den Stab im Arm, die Hände leicht gefaltet, den Blick nach oben gerichtet.

Professor Paul Höcker ist in der Nacht vom 13. auf 14. Januar in München gestorben. Der ausgezeichnete Künstler ist am 11. August 1845 in Oberlangenau (Schlesien) geboren, war in München Diezschuler und lebte dann längere Zeit in Berlin, Paris und Holland. Seit 1891 war er Professor an der Hochschule der bildenden Künste in München.

Regensburg. Anfangs Mai wird in der Walhalla die Moltke-Büste aufgestellt. Einige Tage vorher erfolgt voraussichtlich die Eröffnung der Oberpfälzischen Kreisausstellung mit Sonderausstellung für christliche Kunst durch S. K. H. Prinz Rupprecht von Bayern.

München. Maximilian Dasio, Professor an der Kunstgewerbeschule, wurde zum Regierungs- und Studienrat ernannt.

Auszeichnungen. Die Bildhauer Georg Albertshofer (München) und Jakob Stolz (Kaiserslautern), die Maler Max Gaisser und Hermann Gröber erhielten den Professortitel.

Berlin. Die große Anton Graff-Gedächtnisausstellung in der Galerie Eduard Schulte, welche etwa 200 Bildnisse der bedeutendsten deutschen Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts umfaßte, hat ein großes und allseitiges Interesse gefunden. Leider war eine Verlängerung nicht angängig; die interessante Veranstaltung wurde am 4. Februar abends geschlossen.

Die Münchener Jahresausstellung 1910 im K. Glaspalast, welche in der Reihenfolge dieser Veranstaltungen die siebzehnte ist, wird wie alle früheren, so auch in diesem Jahre am 1. Juni eröffnet und dauert bis Ende Oktober.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Standhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





Quinten Massys pinx. Verl. der Gesellsch. f. christl. Kunst, München



FERDINAND ANDRI (WIEN) — HL. DREIFALTIGKEIT

Kapellenraum der Wiener Secession auf der Ausstellung für christliche Kunst in Wien 1905

FERDINAND ANDRI

Von EDUARD HAAS

Hierzu die Abb. S. 201—214

Ferdinand Andri. Dieser Name dürfte den wenigsten Lesern der »Christlichen Kunst« geläufig sein. Was Wunder, es handelt sich ja um einen Österreicher! Und österreichische Kunst ist uns Deutschen für gewöhnlich doch zu fremd. Nicht als ob wir uns um die österreichischen Künstler nicht kümmerten; aber die Leutchen sind so verschlossen, fast scheu, sie wollen absolut nicht zu uns herüberkommen und hat man schließlich und endlich einmal einen überredet, sich mit uns einzulassen, so bedarf es aller diplomatischen Akkuratesse und Feinfühligkeit, den Mann zu überzeugen, daß die Deutschländer für österreichische Kunst immer etwas, ja sogar sehr viel, mehr als die Österreicher ahnen, übrig haben. Viel leichter fällt es dem Österreicher, sich Reichsdeutsche zu Gast zu laden, wie selber ins Ausland zu gehen. Das mag in der Natur des Österreichers liegen, die in ihrer gemütlichen, etwas altväterlichen Behäbigkeit mehr für stille Häuslichkeit und das Glück im Winkel schwärmt, wie für die Eroberung der weiten Welt. Der Österreicher



Vgl. Abb. S. [illegible]

© FERDINAND ANDRI
HL. APOSTEL PETRUS



Vgl. Abb. S. 201

FERDINAND ANDRI
HL. APOSTEL PAULUS



Vergoldeter Holzdeckel fur einen Taufbrunnen. *Vgl. Abb. S. 205*

FERDINAND ANDRI
HL. JOHANNES BAPTISTA



Vergoldeter Holzdeckel und Marmormosaik von Ferdinand Andri
Glasfenster von Karl Ederer Saulen von Architekt Joseph Plecnik
o o o o o o o o o *Vgl. Abb. S. 201 und 204* o o o o o o o o o

FERDINAND ANDRI
@@ TAUFSTEIN @@



FERDINAND ANDRI KAPITELKREUZ

Für Stift Zwettl, Vorderansicht



FERDINAND ANDRI — ALTARGARNITUR

Für die Breitenfelder Kirche, Bronze, Kreuz 1·09 m hoch



FERDINAND ANDRI HL. JAKOBUS DER JÜNGERE

Wandmalerei in der Ottakringer Kirche (Wien)

will die Welt und was da draußen vorgeht, bei sich zu Hause genießen, ohne sich den Unannehmlichkeiten der Reise unterziehen zu müssen. Die Leute sollen hübsch zu ihm kommen, wenn sie ihm etwas zu zeigen haben.

War da nicht im Jahre 1905 die große religiöse Kunstausstellung in der Wiener Secession, an der sich nebst österreichischen Künstlern hervorragend die Beuroner Schule und die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in München beteiligten. Die Ausstellung, ganz neu und einzig in ihrer Art, trug internationalen Charakter und erregte weit über Österreichs Grenzen hinaus nicht geringes Aufsehen. Und wer war damals Präsident der Wiener Secession? Wer anderer als Ferdinand Andri! Er hatte im Verein mit dem Architekten Josef Plečnik die Ausstellung, die eine geradezu kulturgeschichtliche Bedeutung hatte, arrangiert. Nach dieser Konstatierung wird den Lesern der »Christlichen Kunst« der Name Ferdinand Andri lange nicht mehr so fremd klingen, sie werden in ihm vielmehr einen guten alten Bekannten begrüßen, einen Mann, dem sie vielleicht unbewußt so manche wertvolle künstlerische Anregung auf dem Gebiete der christlichen Kunst verdanken.

Zu dem Kataloge der oben bereits erwähnten religiösen Kunstausstellung in der Wiener Secession hatte der bekannte Wiener Dichter-Philosoph Richard von Kralik ein Geleitwort geschrieben, in dem er die Frage aufwarf, wieso gerade die modernsten Künstler dazukamen, ihr Interesse der religiösen Kunst zuzuwenden. Es war, so schrieb damals von Kralik, gewiß der realistische Zug unserer modernen Zeit, der die Aufmerksamkeit endlich auch auf die sehr realen Gebiete jener psychologischen und sozialen Werte lenken mußte, die das religiöse Leben ausmachen.



FERDINAND ANDRI — HL. APOSTEL PHILIPPUS

(Wachsmalerei in der Ottakringer Pfarrkirche, Wien)

Diese Werte haben zu allen Zeiten höchster Kulturblüte den Künsten die dankbarsten Vorwürfe geboten, sie zu den höchsten Leistungen angespornt. Wollte man heute eine hohe Kunst, so müßte man diese religiösen Werte schaffen, wenn sie etwa nicht mehr bestünden. Aber sie bestehen wirklich und verlangen wie alle anderen Lebensgebiete nach künstlerischer Formgebung. Wenn die neue Kunst vor allem die Stilisierung der realen Lebensverhältnisse mit Recht anstrebt, so mußte sie von selber endlich dazu kommen, als Vollendung ihrer Leistungen an die Stilisierung des bestehenden religiösen Lebens in all seinen Formen zu gehen. Die neue Kunst mußte erkennen, daß sie erst dann mit den höchsten Leistungen der griechischen, der mittelalterlichen, der Renaissancekunst sich werde messen können, wenn es ihr gelungen wäre, auch das ganze wirklich existierende religiöse Leben der Gegenwart künstlerisch zu bewältigen. Diese Erkenntnis lag für den, der die Entwicklung der modernen Ideen in Literatur und Kunst verfolgt hat, so nahe, daß es nicht als ein Wunder erscheinen konnte, wenn zu gleicher Zeit auf verschiedenen Wegen dasselbe Resultat sich zeigte. Die modernen Künstler, die mit logischer Konsequenz von ihrem rein künstlerischen Standpunkte aus auf das Gebiet der religiösen Kunst geführt wurden, entdeckten zu ihrer Überraschung, daß gleichzeitig von der andern Seite, vonseiten der Religion in ihrer strengsten, klösterlichen Form, dasselbe Problem studiert, verfolgt und so gelöst wurde, daß sich beide Teile — und eben auf jener Ausstellung trat diese ungeahnte Tatsache zum ersten Male sinnfällig in die Erscheinung — fast auf demselben Punkte trafen. Hie Secession, hie Beuroner Kunstschule! So scheinbar enorm die Gegensätze, so innig hier



FERDINAND ANDRI HL. APOSTEL THADDÄUS
Wandmalerei in der Ottakringer Pfarrkirche (Wien)

die Berührungspunkte. Die Bedürfnisse der Religion haben eben nach einer neuen Kunst, nach neuen zweckmäßigen Ausdrucksformen gefahndet und sie gefunden: die neue Kunst hat wieder ihrerseits das religiöse Stoffgebiet zur höchsten Betätigung ihrer neuen Formprinzipien aufgesucht und damit die Vollendung einer neuen Monumentalkunst angebahnt.

Wenn wir diese moderne Bewegung in der christlichen, der religiösen Kunst hier so allgemein behandeln, so geschieht es doch immer unter dem Gesichtswinkel: Ferdinand Andri. Denn ist Andri, und darin ist er so ganz Österreicher, mit seiner Person auch nie an die breitere Öffentlichkeit getreten, er brauchte nur als Regisseur still im Hintergrunde stehend, die religiöse Kunstausstellung in der Wiener Secession zu arrangieren und er hätte sich damit allein schon einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte gesichert. Aber Andri hat nicht nur die Regie geführt, nicht bloß Einheimische und Fremde zu einem seltsamen Gastmahle geladen, er hat selbst sein »Scherflein« (wir müssen das Wort bei Andri schon in Gänsefüßchen setzen) beigetragen, seinen Baustein gestiftet zu dem Prachtbau der christlichen Kunst. Kommt und besehet euch hier auf diesen Blättern Andris Kunst. Weht euch nicht der Hauch einer neuen, vielverheißenden, großen Zeit, einer Kunstepoche entgegen, auf die wir einmal werden stolz sein können, weil sich hier unser Gefühls- und Empfindungsleben, unsere Sehnsucht in der denkbar einfachsten und reinsten Form kristallisiert hat? Wir haben ja, und darüber sind wir uns wohl alle klar, in der jüngst verflossenen Kulturepoche gerade auf dem Gebiete der Kunst ein Chaos durchgemacht, wie es bisher noch auf keinem Blatte der Kunstgeschichte verzeichnet steht. Die organische Entwicklung der einan-



FERDINAND ANDRI — HL. [illegible]

[illegible]

der ablösenden historischen Kunststile war abgerissen. Es schien lange Zeit unmöglich, den Faden wieder anzuknüpfen. Die Kleinkunst hat sich ja noch anmutig weiterentwickelt; aber mit der Sicherheit in der Beherrschung der großen monumentalen Kunst war es definitiv aus. Die bekannten stilistischen Schulen der Nazarener, Romantiker, Präraffaeliten vermochten es nicht dauernd zu einem einheitlichen Stil zu bringen. Die süßliche, theatralische Scheinkunst — leider grassiert sie ja vielfach heute noch — konnte wahrhaft künstlerisch empfindende Naturen nicht befriedigen. Da gab es ein langes Suchen und Durchkosten sämtlicher historischer Stile vergangener Zeiten, bis sich in den letzteren Jahren ein neuer Stil herausbildete, den wir als charakteristisch verschieden von allem Vorhergehenden anerkennen müssen und zugleich als bezeichnend für unser gegenwärtiges Zeitalter. Ein Kind, ein Produkt dieser Entwicklung ist gleich so manch anderen, um nur einen guten Bekannten, Fritz Kunz, zu nennen, auch Ferdinand Andri.

Andri, geboren am 1. März 1871 in Waydhofen a. d. Ybbs in Niederösterreich, hat ehrlich und redlich von der Pike auf gedient. Anno 1884 kam er als Lehrling zu einem Holzschnitzer und Altarbauer in dem altehrwürdigen Marktflecken Ottensheim bei Linz a. D. Dort hielt es ihn aber nicht lange, bereits im Jahre 1885 übersiedelte er nach Innsbruck an die Staatsgewerbeschule. 1887 treffen wir ihn schon an der Wiener Akademie der bildenden Künste, wo er die allgemeine Malerschule durchmachte. Im Jahre 1891 ging er nach Karlsruhe an die Kunstschule, von da später wieder nach Wien, wo er im Laufe der Jahre eine Reihe von Porträts, Lithographien, Landschaften und Figurenbilder aus dem bäuerlichen Leben schuf, die sich alle durch eine



FERDINAND ANDRI HOLZSCHLAG (TEMPERA)

höchst persönliche Note und charakteristische Eigenart auszeichnen und den Künstler schnell in Wien und in der österreichischen Provinz, wo er seine Werke ausstellte, bekannt machten. Wir führen unsern Lesern einstweilen auf S. 212—214 drei Proben aus diesem Gebiete des Andrischen Kunstschaffens vor. Nach Eintritt in die Wiener Secession im Jahre 1899 widmete sich Andri in erster Linie der angewandten und monumentalen Kunst. Sein erstes Werk dieser Art war eine 15 m lange Wandmalerei für die Beethoven-Ausstellung. Und daß er in diesem Fache etwas leistete, geht daraus hervor, daß er anno 1904 den ehrenvollen Auftrag erhielt, den österreichischen Regierungspavillon auf der Weltausstellung in St. Louis mit Volkstypenfiguren und einer Allegorie im Gesamtausmaß von ca. 240 qm zu schmücken. Von diesen Arbeiten hat sich leider nichts mehr erhalten; selbst die Kartons gingen verloren. Die Monumentalkunst führt logischerweise zur religiösen Kunst. Ferdinand Andri wird Präsident der Wiener Secession und veranstaltet als solcher die religiöse Ausstellung, zu der er selbst einen Marmormosaikfußboden, ferner (Abb. S. 201) die monumentale Darstellung der hl. Dreifaltigkeit mit den Aposteln Petrus und Paulus (Abb. S. 202 u. 203), Wandmalereien mit teilweisem Stuckauftrag und Vergoldung, sowie einen Taufstein (Abb. S. 204

u. 205) aus grünem Salzburger Marmor mit einem vergoldetem Holzdeckel, darstellend den hl. Johannes d. T., beisteuert. Der Taufstein sowie das Bild der hl. Dreifaltigkeit sind gegenwärtig im Besitze des K. K. Unterrichtsministeriums.

Es wird manche geben, die für die Kunst F. Andris, wie man so sagt, nichts übrig haben. Die ungemein scharfe Charakteristik, die höchst konzentrierte Ausdrucksform, die unerbittliche Strenge in der Komposition, die sich zu keinen wohldienerischen Konzessionen herbeiläßt, und die puritanische, jedoch von starker Empfindung zeugende Farbengebung, mögen auf weiche, zartbesaitete Gemüter drückend, wenn nicht beklemmend wirken. Diese neue Kunst, die wir brauchen, hat für Laune, Willkür und Zufall eben nichts übrig. Wie die Pflanze, so schrieb einmal hier an dieser Stelle der bekannte Kunsthistoriker Dr. P. Albert Kuhn, aus der Wurzel frei, doch gesetzmäßig nach dem in der Gattung und in der Spezies liegenden Naturtrieb herauswächst, so geht das Kunstwerk aus der den Künstlergeist befruchtenden Idee hervor — individuell und eigenartig, aber mit ästhetischer Gesetzmäßigkeit als ein geistiges Naturprodukt höherer Ordnung. So faßt Ferdinand Andri die Werke des Schönen auf, d. h. auch er ist gleich Fritz Kunz, dem diese Zeilen gewidmet waren, einer unserer hohen Stilisten in der religiösen Kunst. Daß dieser Stil etwa nicht der richtige, kirchlich anzuerkennende wäre, wie ängstliche Seelen vielleicht meinen, steht nicht zu befürchten; denn er deckt sich fast vollkommen mit der Kunst der Beuroner Mönche. Und das ist das Überzeugende, daß beide, obwohl kein Teil vom andern wußte, sich am Zielpunkte trafen. Doch sicher ein Beweis, wie sehr beide vom Geist der Gegenwart erfüllt sind. Beide Schulen haben das Aufsuchen der wesentlichen, einfachsten Linien, Formen und Farbengebungen gemein, mögen sie nun impressionistisch oder stilistisch vorgehen. Wenn daher beide Stile an die archaisch-griechische und an die altägyptische Kunst erinnern (cf. insbesondere die hl. Dreifaltigkeit von Ferdinand Andri), so kommt das daher, daß auch dort dieselben Wirkungen erhabenster Einfachheit und Strenge angestrebt wurden. Übrigens ist es doch dem modernen Künstler gewiß erlaubt, ja geboten, die Tradition alles Großen und Echten zu erhalten, von den Kulturschätzen der ganzen Vergangenheit zu lernen — zu lernen, aber nicht abzuklatschen und damit den Schein des Alten zu fälschen. Das muß besonders betont werden; denn lange Zeit — und wir sind wohl jetzt noch nicht ganz darüber hinaus — glaubte man der Kunst Genüge getan zu haben, wenn man Werke und Formen früherer Stile einfach nachahmte oder reproduzierte. Viele wollen die Lächerlichkeit und Armseligkeit eines solchen Anachronismus heute noch nicht einsehen. Kommt es da nicht wie eine Er-



FERDINAND ANDRI — PORTRÄT



FERDINAND ANDRI ERNTEBILD

lösung über uns, wenn Männer von dem sittlichen Ernste, der künstlerischen Kraft, der eisernen, unerbittlichen Konsequenz eines Ferdinand Andri vor uns hintreten, um uns die Kunst zu bringen, nach der wir schon lange mit Sehnsucht Ausguck gehalten, die Kunst, die uns nottut, weil es die Kunst unserer Zeit ist. Unser soziales Jahrhundert braucht ganze Männer in jedem Betracht, nicht zuletzt auf dem Gebiete der Kunst; ist doch dies die Stätte, an der sich unser Volk auferbauen und stets neue sittliche Kraft holen soll. Und Ferdinand Andri ist ein ganzer Mann, ein Künstler von seltener Eigenart, von sicherem Formgefühl, frisch und lebendig in der Komposition, warm und kräftig in der Farbe, doch stets von strenger Selbstzucht, daher auch alle seine Werke auf den Beschauer einen tiefernsten, zum Nachdenken anregenden Eindruck machen. Nach all dem Gesagten erübrigt es sich wohl, auf jede der hier reproduzierten Schöpfungen Ferdinand Andris speziell einzugehen; sie alle sind aus dem Geiste geboren, der unsere Kunst wieder lebendig macht, aus dem Geiste der Moderne, im besten Sinne genommen. Ferdinand Andri ist echt modern, fortschrittlich, die Errungenschaften der neuzeitlichen malerischen Technik beherrscht er in vollkommener Weise; aber er mißbraucht sie nicht, sein hoher, ernster Stil hält ihn immer in den richtigen Schranken. Aus diesem weisen Maßhalten bei aller Meisterschaft erklärt sich auch die große, edle Wirkung der Andrischen Kunstwerke, die ihn so sehr für die große moderne religiöse Kunst berufen erscheinen lassen. Womit nicht behauptet werden soll, daß Ferdinand Andri nicht auch für Profanes den richtigen Ausdruck fände.

Wir schließen mit einem Worte Richard von Kraliks: „Die neuen Künstler außerhalb wie innerhalb der Klostermauern zeigen, daß auch sie für das Monumentale in der Kunst ein eigenes lebendiges Gefühl, einen eigenen Ausdruck haben, daß ihnen die Kunst nicht mehr eine tote Sache ist, die sich etwa aus früheren Jahrhunderten bis auf uns verschleppt hat, sondern daß heute noch alle Schaffenskräfte so lebendig sind wie in allen großen Kunstperioden. Sie zeigen, daß die große Kunst nicht mit der Gotik oder Renaissance oder Barocke abgestorben ist, wie man vielleicht noch vor kurzem geglaubt hat. Sie

sehen neue unerschöpfte Probleme, neue Lösungen vor sich. Sie sehen die Kunst im vollsten blühenden Leben, nicht als gut oder schlecht restaurierte Ruine. Sie laden alle Welt ein, von dieser erfreulichen Tatsache Kenntnis zu nehmen, von ihr vollsten Gebrauch zu machen und sich der Teilnahme an diesem blühenden Leben nicht zu verschließen. Sie sind bereit und gerüstet zu den höchsten Aufgaben der monumentalen religiösen Kunst, denen sie sich mit voller Begeisterung, mit herzlicher Wärme, mit der ganzen künstlerischen Energie hingeben, überzeugt und entschlossen, nur so den höchsten Forderungen gerecht zu werden, die unsere Zeit an sie zu stellen hat.

WETTBEWERB

für die Ausmalung der katholischen Pfarrkirche in Immenstadt

In Immenstadt im Algäu soll die 1907/08 umgebaute katholische Pfarrkirche mit Gemälden geschmückt werden. Zur Erlangung künstlerischer Entwürfe hiefür schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im Namen des Kirchenvorstandes unter ihren Mitgliedern einen Wettbewerb aus:

Die in Aussicht genommenen Darstellungen anlangend, wird bemerkt: I. Da die Kirche dem hl. Nikolaus geweiht ist, so soll das Leben dieses Heiligen in drei Deckengemälden geschildert werden, und zwar a) auf der Fläche vor dem Hochaltar (Längsdurchmesser 4,30 m, Querdurchmesser 5,20 m); b) in der Kuppel (Durchmesser 11,30 m, Höhe 2,5 m); c) wenn es die Raumverhältnisse gestatten, auf der Fläche zwischen Uhr und Musikchor (3,00: 2,30 m). II. Die Ovale der Gewölbezwickel (Pendentifs) sind mit Bildern der vier hl. Kirchenlehrer (allenfalls Tonbilder) zu versehen. III. In den Medaillons der Wölbung des rechten Kreuzarmes soll auf dem Mittelfeld der hl. Magnus, auf den Seitenfeldern sollen zwei Evangelisten (etwa als Tonbilder) zur Darstellung kommen. IV. In den Medaillons der Wölbung des linken Kreuzarmes ist in der Mittelfläche die hl. Muttergottes darzustellen. Die Seitenflächen sind wiederum mit zwei Evangelisten (allenfalls Tonbilder) zu zieren.

Zum Wettbewerbe sind nur folgende Entwürfe einzureichen: 1. eine Farbenskizze zum Kuppelgemälde; 2. vier einfache Skizzen zu den Ovalbildern der Evangelisten in den Gewölbezwickeln unter der Kuppel (vgl. Nr. II). Der Maßstab wird den Konkurrenten freigestellt; desgleichen ist ihnen freigestellt, den Entwurf für das Kuppelgemälde auf einer ebenen Fläche oder in einer Kuppel auszuführen. Den Skizzen wolle ein genauer Kostennachweis über die Ausführung sämtlicher Gemälde beigelegt werden. Für die gesamte Ausmalung kommt ein Betrag von 16000 bis 20000 Mark in Frage. Die Kirche ist etwas düster. Der Stil entspricht etwa der im Anfang des 18. Jahrhunderts herrschenden Richtung.

Als Preise sind I. 600 Mk., II. 400 Mk., III. 300 Mk. festgesetzt. Die prämiierten Entwürfe bleiben Eigentum des Autors; einer derselben soll ausgeführt werden. Für die Ausführung ist ein Zeitraum von höchstens zwei Jahren vorgesehen. Die Preisträger sind verpflichtet, gute, aufgezogene Photographien ihrer Entwürfe kostenlos an die Kirchenverwaltung der Pfarrkirche Immenstadt abzugeben.

Die Entwürfe sind bis zum 15. Mai 1910, abends 6 Uhr, bei der Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, einzureichen.

Die Auswahl der Entwürfe erfolgt durch die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, die Herren: Architekt Georg Ritter v. Hauberrisser, kgl. Professor in München; Architekt Heinrich Freiherr v. Schmidt, Professor an der Technischen Hochschule in München; Bildhauer Hans Gruber in München; Bildhauer Hubert Netzer, kgl. Professor in München; Maler Fritz Kunz in München; Maler Matthäus Schiestl in München; Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen und Dr. Richard Hoffmann, Kustos am Kgl. Generalkonservatorium in München; ferner Architekt Hans Schurr und zwei Mitglieder des Kirchenvorstandes, nämlich Stadtpfarrer Dr. J. B. Hablitzel und Brauereibesitzer August Kaiser. Als Ersatzmänner sind aufgestellt: a) für die Jurymitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst: Architekt Georg Zeitler, Bildhauer Thomas Buscher, Maler Franz Wolter; b) für die Mitglieder des Kirchenvorstandes: Hans Fehr, Steinmetzmeister.

Den mit Motto versehenen Entwürfen wolle in verschlossenem Kuvert Name und Adresse des Einsenders beigefügt werden.

Es ist beabsichtigt, sämtliche Entwürfe etwa 14 Tage lang in einem noch zu bestimmenden Lokale in München öffentlich auszustellen. Auch ist die Ausstellung der preisgekrönten Skizzen in Immenstadt ins Auge gefaßt.

Die Entwürfe, welche drei Wochen nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind,



WILHELM STEINHAUSEN — DER BARMHERZIGE SAMARITAN

Karton. Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text Beil. S. 13

werden den Konkurrenten auf ihre Kosten zurückgesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termine die Kuverts geöffnet. Reklamationen können bis zum 1. Juli Berücksichtigung finden.

Anfragen sind an die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, zu richten.

ERGEBNIS DES WETTBEWERBES
für ein Luise Hensel-Denkmal in Paderborn

Anläßlich des von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstalteten Wettbewerbes zur Erlangung künstlerischer Entwürfe für ein Luise Hensel-Denkmal in Paderborn liefen 99 Projekte ein. Den I. Preis erhielt Kennwort »Schlichtheit« von Architekt Wilhelm Erb und Bildhauer Rudolf Henn (München); der II. Preis fiel auf Kennwort »Plato« von Bildhauer Hans Geist und Bildhauer Emil Wagner (München); der III. Preis wurde dem Entwurf »Etwa« von Bildhauer Franz Hoser (München) zuerkannt. Ferner wurden Belobungen zugesprochen den Entwürfen »Stimmung« von Architekt Wilhelm Erb und Bildhauer Rudolf Henn (München); »Poesie« von Architekt Wilhelm Erb und Bildhauer Rudolf Henn (München); »Lido« von Bildhauer Hans Geist und Emil Wagner (München); »Jungbrunnen« von Bildhauer Franz Hoser (München); »Schlicht« von Bildhauer Obermann (Hamburg) und mit Rücksicht auf die beigegebenen Details (Büste und Relief) dem Entwurf »Familien-Gebet« von Bildhauer und Kunstmaler Heumann in Münster in Westfalen. Die Entwürfe wurden bis 20. März im nördlichen Schrannensaal in München öffentlich ausgestellt.

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Einer der interessantesten Künstler, die der alten Münchner Schule ein charakteristisches Gepräge verleihen, war Ernst Zimmermann. Obgleich der Meister seit fast einem Dezennium bereits verstorben, hat die Würdigung seiner Kunst eher zu- als abgenommen. Es lag das hauptsächlich darin, daß die Tradition der Diez-Schule, die in der letzten Zeit so bedeutendes Aufsehen erregte, gerade von Zimmermann am konsequentesten weitergeführt worden war. Die glänzenden malerischen Vorzüge jenes künstlerischen Schaffens, die Reichhaltigkeit der Ideenwelt, die Mannigfaltigkeit in der Wiedergabe der stofflichen Reize, war denn auch bestimmend, daß das kunstfreundliche Publikum jene Perlen der Kunst mit Begeisterung aufnahm. Von den Porträts, den Fischstillleben, den kleinen Genrebildchen aus dem Gebiete des Bauern- und Landsknechtlebens, sowie aus der modernen Umgebung, ferner den Studienköpfen, gehört vieles zu dem Besten, was nicht nur für heute, sondern für alle Zeiten Gültigkeit behalten wird. Aber auch als Maler religiöser Motive stand Zimmermann hoch über der konventionellen und banalen Alltäglichkeit. Sein hervorragendstes Bild nach jener Richtung, die Anbetung der Hirten in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München, ist wohl den meisten bekannt. Zu diesem Gemälde hat er Studien geschaffen, wie das nackte Christuskind usw., die von erstaunlicher Feinheit der malerischen Behandlung sind. Manches von den religiösen Bildern ist von früheren Ausstellungen her bekannt, aber man freut sich dessen ungeachtet, diese innig empfundenen Bilder in ihrer Gesamtheit zu sehen. Da sind vor allem die prächtige heilige Familie; ferner Christus und der Apostel Thomas; das großzügige Bild: Christus mit den Mühseligen und Beladenen, an Rubenssche Kompositionsart erinnernd, zu erwähnen. Leider ist einer seiner besten Entwürfe nicht zur Vollendung gekommen, aber gerade die Unfertigkeit, die in dem »Verlorenen Sohne« liegt, verleiht dem ganzen Vorwurf einen eigenartigen Reiz. Ist doch alles eigentlich schon gegeben und angedeutet, was der Künstler gewollt hat. Bei jedem großen Meister sind auch die wenigsten Striche bedeutungsvoll. Was Zimmermann jedoch am allerbesten technisch malen konnte, waren seine Stilleben und unter diesen ragen seine »Fische« hervor.



WILHELM STEINHAUSEN ALTARBILD IN BREMEN
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Wohl kein zeitgenössischer Künstler hat so meisterhaft, so virtuos und dabei malerisch schön jene feuchten, glitscherigen, schuppenglänzenden Meerestiere gemalt. Sie stehen mit dem Besten, was die alten Meister geschaffen, auf gleicher Stufe.

Schon einmal haben die Künstler Maler Richard Kaiser und Bildhauer Ed. Beyrer eine gemeinsame Ausstellung veranstaltet, um die stets etwas störende Langeweile von ausschließlicher Malerei oder Plastik aufzuheben. Gerade in der Vereinigung von beiden Künsten wird man am ehesten wieder zu einer geschmackvollen Ausstattung von Wohnräumen, ja selbst der Galerien gelangen und richtet sich das Bestreben der letzteren dahin, die Monotonie der Gemäldevorführungen durch Unterbrechung mit Werken der Plastik aufzuheben. Richard Kaiser, der brillante Schilderer großzügiger weiter Ebenen, hat eine wesentliche Bereicherung seiner Kunst aufzuweisen. Seine Malerei ist durch die eigenartige Technik, durch die wenig ölhaltigen Farben zu einer Leuchtkraft gesteigert, die stellenweise einen emailartigen Charakter erreicht. Prächtig ist da vor allem ein Bild von der Fraueninsel, dann das idyllische Blutenburg und am schönsten wohl das große Bild mit der mächtigen Baumgruppe. Eduard Beyrer brachte seinen schon bekannten reizenden Brunnen mit dem kleinen Burschen auf der Schildkröte in weicher Modellierung, ferner die ähnlichen Porträtbüsten von den Malern Leo Putz und dem verstorbenen Rudolf Wilke. Eine großflächig behandelte Frauenbüste überraschte durch die Sicherheit der Beherrschung der Form und die Kraft der Modellierung; letzteres gelangt in besonderem Maße auch in der Marmorbüste Prof. Schweningers zum Ausdruck.

Corneille Max macht in mehreren Gemälden, besonders den Bildnissen, bedeutende Fortschritte; die zierliche Mädchengestalt in Frühlingslandschaft zeigt dies in erfreulicher Weise.

Eine große Fülle von Material häufte der Aussteller-Verband Münchner Künstler in zwei Säle zusammen und man bedauert angesichts des Guten, das überall vorhanden, das »Allzuviel«, welches den künstlerischen Genuß schmälert. Ein bestimmtes Kunstprinzip ist ebenfalls nicht erkennbar, so daß dieser Verband, der von der Maxime auszugehen scheint: »Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen«, unbeschadet seines Charakters noch viel größer sein könnte. Und in der Tat, es steckt allenthalben neben dem direkt Unzulänglichen Gutes, ja sogar Hervorragendes. Alles hier zu erwähnen würde zu weit führen, da ja der Chronist doch die Pflicht hat, nur das, was aus der Menge herausragt, über dem Alltäglichen steht, hervorzuheben, aber nicht alles, was gemalt wird. Unter den vierzig Malern des Verbandes, von denen einige mit mehreren Bildern vertreten sind, ragt H. Lindenschmit besonders hervor. Es folgen von Landschaftern der etwas derb moderne, aber nicht konventionelle Hans Heider. Der Künstler geht wenigstens seine eigenen Wege, wie auch unser feinsinniger Ludwig Bolgiano, und der ihm etwas ähnliche Joh. v. Gietl. Von Harold Tillberg aber haben wir früher Besseres gesehen, desgleichen von H. Best, Völkerling und A. Bachmann. Bei Gelegenheit solcher Art Ausstellungen sollte das Beste, was ein Künstler zu Gebote hat, gerade noch gut genug sein. Vorzüglich dagegen ist Ernst Liebermanns »Winterabend«, sind die reizvoll und intim wiedergegebenen stillen Winkel und alten Städte von K. H. Müller, ferner die stets brillanten Arbeiten von Leop. Schönchen und A Lüdecke.

Eine Überraschung boten die im Parterresaal ausgestellten Photos der Freien Vereinigung von Amateurphotographen in München. Wir hatten ja schon mehrfach Gelegenheit, derartige Veranstaltungen von anderer Seite zu sehen, aber noch nie vorher war das Prinzip, die Photographie künstlerisch zu verwerten, so ausgeprägt wie hier. Daß mit den Mitteln des Apparates, welcher in der Hand des zum künstlerischen Sehen erzogenen Amateurs, der zugleich Geschmack und Wahlvermögen besitzt, wertvolles Material geschaffen werden kann, zeigten die Aufnahmen von Dr. Kleintjes »Holländerin am Spinde beschäftigt«; F. Kölbinger, George Mayr, Ernst Kirchner. »Die Wintersonne« von Alb. Meyer war ein Stück Naturausschnitt, wie es einem Maler direkt als Vorbild hätte dienen können, ebenso der alte Winkel mit dem Säulenbrunnen. Diesem reihte sich nach derselben Richtung hin das sonnendurchflutete Straßenbild »Aus Nördlingen« von K. von Schintling an. Von starker, fast monumentaler Wirkung waren die Tierbilder von van der Heide, der ganze Organismus, vom Knochenbau bis zur Muskulatur, kam namentlich in den Löwenbildern prächtig zum Ausdruck, noch lebhafter in dem Eisbären, der in geduckter Stellung und in wundervoller Silhouette, äußerst charakteristisch in der Bewegung war. Einen mehr idyllischen Zug



Tempera · Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf [illegible]

WILHELM STEINHAUSEN
KANANÄISCHES WEIB

trugen die Aufnahmen von Jos. Günther, Dr. Gaßner (Winterlandschaft) und L. Kiesers »Brückenmotiv« mit dem melancholisch ernsten Himmel. Letzterer versteht durch das Gummidruckverfahren sattweiche Tönung zu erzielen. An Spitzweg oder Schwind erinnerten die alten Städtebilder von Karl Müller, auch entzückten insbesondere die Motive aus Rothenburg o. d. T. und Dinkelsbühl von Alfred Erdmann. Man sieht, daß die Photographie, wenn sie nach dieser Richtung hin wirkt, um der Geschmacklosigkeit, die uns in Hülle und Fülle auf diesem Gebiet umgibt, zu steuern, ein Kulturfaktor von nicht zu unterschätzender Bedeutung werden kann.

Eine größere Berechtigung als Ausstellerverband hat eine Vereinigung, wenn sie ein Programm entwickeln will oder sich irgend ein künstlerisches Ziel gesteckt hat, wie die »Walhalla-Gesellschaft«. Hier erkennt man sofort die Absichten, nicht nur allein durch den Namen, sondern insbesonders durch die Aussteller, welche wieder echt deutschnationale Kunst, unbeeinflußt von fremdem, ausländischem Schmuck, unbeirrt von der wechselnden Mode dem Volke zugängig machen wollen. Das deutsche Märchen, die germanische Sage, die Geschichte, dann aber auch die deutsche Landschaft, deutsches Leben, wo es sich findet, soll wieder einkehren in deutsches Herz und Gemüt. Alle, die hier ihre Werke beigesteuert haben, kennen wir als echt empfindende deutsche Künstler. Da steht in erster Reihe der kernige Al. Balmer, der im festen, sicheren Strich seine »Ex libris« und Entwürfe zu Glasmalereien hinschreibt, so gesund, so durchaus unberührt von fremden Weisen, daß wir eine Geistesverwandtschaft mit Dürer und Holbein ahnen möchten. Diesem Künstler schließt sich E. Kreidolf mit seinen märchenhaften Aquarellen und Zeichnungen an. Wie letzterer die Natur belebt, indem er Blumen, Bäume, Gesträuche in phantastische Gebilde teils der Pflanzenwelt, teils dem Menschengeschlecht angehörend, umwandelt, ist von reinen, fast kindlich-träumerischen Sinnen durchwebt. Richard Pietzsch kennen wir als den ernsten Schilderer des Isartales; Reifferscheid und Röhm sekundieren in ihrer feinen, delikaten Art. Hiezu kommen dann noch die Großen wie Karl Haider, Ad. Oberländer und Hans Thoma, die hervorragende Proben ihrer Schaffensart dem jungen Unternehmen, dem aller Erfolg zu wünschen ist, bereitwilligst zur Verfügung gestellt haben.

Wie alljährlich, so wurden uns auch heuer die neu erworbenen Werke für unsere Staatssammlung gezeigt und fällt es dabei auf, daß von Jahr zu Jahr jene Ankäufe mehr verschwinden, die aus Gründen der Höflichkeit oder Verlegenheit gemacht werden. Eines der besten Stücke dürfte wohl unstreitig das in den Farben besonders hervorragende Stillleben vom verstorbenen Meister Karl Schuch sein, der einer der talentvollsten Maler unserer Zeit war, jedoch bei Lebzeiten nie Anerkennung fand. Den meisten anderen Werken begegneten wir bereits früher auf großen Ausstellungen und wurden sie damals schon bei Gelegenheit der allgemeinen Besprechung gewürdigt. Wir erinnern nur an das geschmackvolle Tulpenstück von F. A. v. Kaulbach, an das charakteristische Porträt des Bildhauers Bradl von Leo Samberger.

Nicht zu vergessen sind das wundervolle Interieur aus Versailles von Albert von Keller und ein ähnliches aus Schleißheim von Alf. Spring; ferner die Landschaften von Giulio Beda, Matth. Schmid, R. v. Poschinger und drei kräftige Rötelzeichnungen von Becker-Gundahl. Eine weitere interessante Kollektion von Fritz Strobentz schloß sich dieser staatlichen an. Einen starken Sinn für die farbige Erscheinung zeichnen alle Arbeiten dieses deutsch-ungarischen Künstlers aus. Ob wir einen breit hingemalten Studienkopf betrachten, den unverhüllten Leib oder die trefflich charakterisierten Bildnisse der vornehmen Gesellschaft, überall zeigt sich der Künstler als Maler von delikatem Geschmack und gewissenhafter Durchführung. Auch auf dem landschaftlichen Gebiete leistet Strobentz ganz Tüchtiges, wie dies die umfangreiche Kanal-Landschaft mit dem aufgehenden Monde deutlich beweist.

Bildet Strobentz das Zwischenglied von älterer Münchner Kunstanschauung und Hypermodernismus, so gehört F. Wilh. Voigt unbedingt zu letzterem. Dieser Führer »der Scholle« füllt einen großen Saal mit Bildern, von denen recht viele von den Ausstellungen jener jungen Vereinigung her bekannt sind. Voigt geht in der Auswahl seiner Stoffe sehr wenig bedacht vor. Irgend ein Vorgang aus der Natur, mag er noch so banal sein, genügt ihm, um sein malerisches Talent daran zu erproben. So sehen wir einen Schlitten in natürlicher Größe, ebenso einen Bauernwagen mit ländlichen Schönen. Lebensgroß sind auch die Marktweiber, die Blumenmädchen usw. Es ist nicht recht ersichtlich, weshalb man solche Naturausschnitte, denn um diese handelt es sich, in monumentaler



WILHELM STEINHAUSEN — CHRISTUS LEHREND

Mittelbild des Zyklus »Die Bergpredigt«. Text S. 232

Größe dem Maße nach malt, wenn sie die innere Größe nicht erreichen können. Man möchte diese Art Malerei als Plakatkunst bezeichnen, wenigstens steckt die Absicht dahinter, durch das rein Dimensionale zu wirken. Vergessen soll hier nicht werden, daß Voigt in seiner einfachen Weise des Malens von tüchtiger Schulung ist, die nur des Geschmackes bedarf, um in die Bahnen zu gelangen, welche zu reinen, künstlerischen Erfolgen führen. Weit anmutiger wirken die kleinen Landschaften meist winterlichen Charakters von Ernst Thallmaier, der in allen seinen Motiven auch ein Teil innerlich Erlebtes hineinzutragen vermag. Ganz abgesehen von den feinen, in der Natur gemachten Beobachtungen, die in technisch intimer Weise zur Wiedergabe gelangten, spricht eine Innigkeit aus diesen an sich ganz bescheidenen und einfachen Landschaften, die uns in ihrer ganzen Phrasenlosigkeit so echt deutsch anmuten.

Die erste Austellung des deutschen Künstlerverbandes machte viel von sich reden; denn es galt zu zeigen, daß auch ohne Jury, also ohne künstlerische Bevormundung, etwas Gutes zustande zu bringen ist. Freilich, eine Notwendigkeit ist unbedingt vorhanden, all den vortrefflichen Kräften, die auf unseren großen Ausstellungen nicht zu Wort kommen können, die Möglichkeit zu geben, ihre Werke der Öffentlichkeit zu zeigen. Ob diesen Malern und Bildhauern allein damit geholfen ist, dürfte fraglich sein, auf jeden Fall erforderte es das Prinzip der ausgleichenden Gerechtigkeit, daß Gelegenheit dazu geschaffen wurde und der Kunstverein München hat sich sicherlich den Dank vieler verdient, daß er zu dieser als erster Verein die Hand geboten hat. Die Schäden unserer ganzen öffentlichen Kunstdarbietungen sind ganz gewaltige. In den einzelnen Korporationen, welche als offiziell anerkannt die großen Ausstellungen arrangieren, sind es wiederum die engen Freundes-, Kollegen- und Interessentenkreise, die sich gegenseitig befehden, um an die Krippe zu kommen. In Wirklichkeit sind es nicht einmal die besten, sondern oft höchst minderwertige Kunsttreibende; die es aber verstehen, sich an alles



WILHELM STEINHAUSEN — AUS DER »BERGPREDIGT«

Gruppe links neben Christus. Text S. 232

heranzudrängen, und dabei passiert dann das Unvermeidliche, daß, um die eigene Stellung zu retten, so viel als möglich Freunde oder gefürchtete Kollegen in die Ausstellung hineingeschmuggelt werden, die den Platz leider all denen wegnehmen, die keine Ellbogenkraft besitzen oder keine Freundschaften in den Jurys haben. Daß diese Verhältnisse nach einer gründlichen Reform rufen, ist ja klar, nur wird die jurylose Vereinigung schließlich kaum andere Wege einschlagen können, als eben wieder auszuscheiden. Denn das kann man dem mit Kunstdingen aller Art übersättigten Publikum kaum weiter zumuten, daß es die Flut all derjenigen Studien und Skizzen usw. über sich ergehen lassen soll, die ein fröhlicher Dilettantismus in seinem naiven Kunstunverstand produziert. Diese arge »Produktion« ist gerade in München eine ungemein beängstigende und wenn es auch durchaus keine Frage ist, daß unter den unendlich vielen Studien, sich manch Talentvolles befindet, so muß ein Weg geschaffen werden, nicht ganze Massen vorzuführen, die das Publikum verwirren, sondern der den berechtigten Talenten vorwärts hilft. Was aus dieser Bewegung heraus sich nun kristallisieren wird, muß die Zukunft lehren, vorerst hat der Künstler-Verband einmal durch seine Ausstellung bewiesen, daß viel Gesundes und Wertvolles in seiner Mitte ruht, daß aber auch viel Dilettantisches, Unreifes, völlig Unzulängliches mitunterläuft. Eine reinliche Scheidung wird nach diesem Prinzip hin kaum gemäß dem aufgestellten Programme durchzuführen sein; zu begrüßen aber ist auf jeden Fall die Vorzeigung ohne die Hut der offiziellen Gruppen, womit bewiesen wurde, daß weit mehr, als man bisher glauben wollte, Talentvolles, Tüchtiges und Zukunftverheißendes unter den zurückgewiesenen Künstlern zu finden ist. Selbstverständlich ist, daß Maler wie W. Trübner, Ch. Palmié, Max Feldbauer, Paul Höcker, Max Giese, W. Püttner, Schlittgen, H. Frobenius, E. Blume, auch ohne daß sie hier ausstellten, zu den Berufenen gerechnet werden, indem sie jedoch sich auf die Seite der freien Vereinigung stellen, bewiesen sie mit Recht ihre Unzufriedenheit mit den bisherigen Systemen.



WILHELM STEINHAUSEN — AUS DER »BERGPREDIGT«

Gruppe rechts neben Christus. Text S. 232

Und so kann man noch eine Reihe tüchtiger Kräfte nennen, die ehrenvoll sich den vorgenannten anschließen. Vor allem fällt A. Stremel auf, mit seinen prächtigen Blumenstücken und dem noch farbenfreudigeren Blick in ein Verkaufgewölbe. Seine Farbengebung hält die Mitte zwischen Ch. Palmié und der jüngeren Scholle-Malerei und erreicht dadurch eine malerische Qualität, der man keine Übertreibung nachsagen kann. A Glatte, der schon viel früher so manch schönes Werk gezeigt, ebenso Hans Mathis, V. Weichart, Schülein, Pilliet schließen sich diesen an. Köstlich sind auch der brillant gemalte Frauenakt von Detro, die flotten Arbeiten von Schimmels, Schweizer und namentlich A. Stern. Hans Faber du Faur hat bedeutendes in seinem Postillonbild hinzugewonnen, dies zeigt auch sein malerisch geschlossenes Familienbild. Ein phantasievoller Künstler, der seine Landschaften gern mit Nixen und Najaden belebt, ist Ed. Staudinger, es ruht Überzeugungskraft in allen seinen Arbeiten; noch weiter in der Steigerung der Farbe, bis zum Märchenhaften geht Leon Kojen. Ihm schweben Farben vor, die man vielleicht in trunkenen Stunden im Haschisch-Rausch empfinden kann. Er sieht in der Ferne ein Paradies und sucht es in Farben und Formen mit einem zähen Willen in möglichster Herrlichkeit und Schönheit zu schildern.

In die Alltäglichkeit versetzen uns die tüchtigen Arbeiten von Frank Herrmann, H. Klatt, E. Dargen, Perkhuhn, R. Hartmann, A. Killermann usw. Sie bieten alle Hochachtenswertes, von keinem kann man sagen, daß er nicht ernsten Zielen zustrebe. Ebenso erfreut man sich an den Bildnissen von Seydewitz, Konetzke und I. Graf. Nicht zu vergessen ist Aloys Frank, der in dem Bildnisse Dr. von Orterers ein nicht zu unterschätzendes Charakterisierungsvermögen offenbart und von einer Farbenanschauung ausgeht, die nicht allein modern ist, sondern auch geschmackvoll. Erwähnen wir noch die Malereien von G. Meiler-Weineiß, P. Fols, W. Krain, so haben wir aus dem Vielen wenigstens das hervorgehoben, was die Berechtigung solcher Veranstaltungen der Jurylosigkeit zur Genüge beweist.

Franz Wolter



P. LUCAS KNACKFUSS, O. P. KREUZAUFFINDUNG

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. *Text S. 232*



P. LUCAS KNACKFUSS KREUZERHOHUNG

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 232



Entwurf zu einer Kirche in einem kleinen Städtchen im Sauerland von Wellerdick & Schneider (Dusseldorf)
Ausstellung für christliche Kunst, Dusseldorf 1909

HEINRICH FREIHERR VON SCHMIDT

Der gefeierte Architekt Heinrich Freiherr von Schmidt, Professor am Kgl. Polytechnikum in München, beging am 8. März seinen 60. Geburtstag. Bei diesem Anlaß richtete der Vorstand der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst an den Jubilar folgendes Schreiben:

»Hochverehrter Herr Baron! Am heutigen Tage, der für Sie ein erhebender Gedenktag und für viele ein Tag freudigster Teilnahme ist, darf sich auch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst mit ihren herzlichsten Glückwünschen bei Ihnen einfinden.

Sieht doch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in Ihnen, hochverehrter Herr Baron! einen der ihrigen, auf den sie stolz ist; die Vorstandschaft derselben insbesondere erinnert sich mit lebhaftem Dank und wärmster Anerkennung der vielen Jahre Ihres Wirkens für die christliche Kunst und unsere Gesellschaft. Sie betätigten diese segensreiche Wirksamkeit teils im Vorstand, dem Sie seit der Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst eine lange Reihe von Jahren angehörten, teils in Ausübung des Ihnen von der Künstlerschaft viele Jahre anvertrauten Amtes eines Jurors, das Sie stets mit so viel Hingabe und Opfersinn versahen.

Empfangen Sie bei dem freudigen Anlaß Ihres 60. Geburtsfestes den wärmsten Dank für Ihre Tätigkeit! Seien Sie aber namentlich der aufrichtigsten Glückwünsche zum heutigen Tage und der besten Wünsche für ein recht langes erfolgreiches Schaffen versichert! Ad multos annos!«

Freiherr von Schmidt ist am 8. März 1850 zu Wien als Sohn des berühmten Dombaumeisters Frhr. v. Schmidt geboren. Er wirkte zunächst bei seinem Vater in Wien, restaurierte Ende der siebziger Jahre die Marienkirche zu Gellnhausen und baute seit 1878 die Katharinenkirche zu Oppenheim aus. Auch der Ausbau der Türme des Doms in Passau stammt von ihm. Neu erbaute er die Marienkirche zu Kaiserslautern, die Johanniskirche zu Darmstadt, die Maximilianskirche zu München. Zu seinen bedeutendsten Aufträgen zählt auch die künstlerische Ausgestaltung des Passauer Rathauses. Auf kunstgewerblichem Gebiete entfaltete v. Schmidt eine reiche Tätigkeit bei der Innenausstattung seiner zahlreichen Sakral-Bauten, bei künstlerischen Adressen, Festdekorationen u. dgl. Im Herbste 1883 folgte er dem ehrenvollen Rufe als Professor an die Königlich Technische Hochschule nach München auf den neu gegründeten Lehrstuhl für mittelalterliche Baukunst. Er ist u. a. Inhaber des Ritterkreuzes des Verdienstordens vom hl. Michael. — Aus der Schule von Schmidts ging eine stattliche Schar tüchtiger Architekten hervor.

ZUM WETTBEWERB FÜR EIN LUISE HENSEL-DENKMAL

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat es unternommen, die Errichtung eines Denkmals für die in Paderborn ruhende Dichterin Luise Hensel in die Wege zu leiten.

Im Programm stand »ein schlichtes Denkmal« soll ihr als Zeichen des Dankes für den Segen, den ihre Lieder und vor allem ihr »Müde bin ich, geh zur Ruh« hunderttausendfältig gestiftet haben, von den deutschen Familien, insonderheit von den deutschen Müttern gewidmet werden.

Die Aufgabe, einer liebenswürdigen Dichterin ein Denkmal zu setzen, noch dazu ein öffentliches, in dem der Verehrung für ihren poetischen Geist Ausdruck gegeben werden sollte, ist keine leichte. Denn die Wirksamkeit eines solchen Geistes bezieht sich zunächst auf keine öffentliche Angelegenheit, es verbindet sich kein Ausdruck öffentlicher Repräsentation damit, wie es z. B. bei der Tätigkeit eines Bürgermeisters, eines Staatmannes oder eines Soldaten der Fall ist. Das am nächsten liegende wäre die Repräsentation der eigenen Persönlichkeit in einer Porträtfigur oder Büste, obwohl ein zarter durchgeistigter Frauenkopf kaum eine monumentale Erscheinung am Wege abgibt. Gesetzt aber, der Bildner überwindet diese Schwierigkeit, so wird er sich immer noch auf Mittel zu besinnen haben, wie er diese Intimität der Erscheinung durch eine plastische Gebärde in architektonischer Gebundenheit zum Ausdruck bringe, damit die ästhetische Wirkung sich nicht allzusehr verflüchtige.

Das Wettbewerbsprogramm enthält da einige wertvolle Fingerzeige und Anregungen, indem es die Situation schildert, in die das Denkmal zu stehen kommt, eine öffentliche Anlage, an der Stelle eines Brunnens, und mit diesem könnte wohl auch das Denkmal zusammengehen. Die freie Natur und das Wasser gibt die erwünschte Anknüpfung für eine Form des Denkmals, in der etwas von der idyllischen Stimmung, welche dem Element der Dichterin angemessen ist, erscheint. Es müßte allerdings gerade die Aufgabe des Künstlers sein, für diese idyllische, poetische Stimmung die rechte Form zu finden.

Es ist interessant, zu sehen, wie die Künstler, welche der Einladung zum Wettbewerb sehr zahlreich gefolgt sind, diese keineswegs leichte Aufgabe zu lösen versuchten.

Die Situation brachte es mit sich, daß der Gedanke einer Ruhebank in Verbindung mit einem Denkmal nahe lag.

In einer Anzahl von Entwüfen, darunter auch dem mit dem II. Preis bedachten von Bildhauer G e i s t und Bildhauer E m i l W a g n e r, kam dieser Gedanke in guter Form zum Ausdruck.

Andere wieder und auch die mit dem I. Preis ausgezeichnete Arbeit des Architekten W i l h e l m E r b und des Bildhauers R u d o l f H e n n haben die Lösung des Denkmals in der Form eines Brunnens gesucht und gefunden.

Auch der III. Preis, den Bildhauer F r a n z H o s e r gewann, stellt einen Brunnen dar.

Hoser und Henn haben ihre guten Ideen gleich in verschiedenen Variationen vorgeführt.

In der Erscheinung vieler Entwürfe trat eine eigentümliche Auffassung, die in vielen Skizzen wiederkehrte, der starke Anklang in der Formengebung an den Grabmaltypus zutage. Es wäre ohne Zweifel eine noch viel stärkere Originalität in den Entwürfen herausgekommen, wenn sich in den Köpfen nicht der Gedanke eines Gedenksteines mit der Form des Grabmals gepaart hätte. Und noch auf einen anderen Punkt wäre hinzuweisen: eine Bestimmung des Wettbewerbsprogrammes lautete, daß die Kosten des Denkmals 4000 M. nicht überschreiten sollten. Diese Bestimmung ist sehr gut gemeint, sie will, daß der junge Künstler daran denken solle, was er gegebenen Falles mit bestimmt begrenzten Mitteln machen kann. Es ist leichter, seiner Phantasie unbegrenzten Lauf zu verstatten, als innerhalb einer gegebenen Beschränkung phantasievoll zu sein. Eine solche Bestimmung zwingt den Künstler, gleich an alles zu denken, wodurch eigentlich eine Idee erst die rechte Kraft und Stärke gewinnt. Indem die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst die Wettbewerbsprogramme immer mehr von künstlerischen und praktischen Gesichtspunkten aus durcharbeitet, fördert sie auch am besten die Interessen der Künstler.

A. H.

LEHRKURSE FÜR GLASMALEREI UND MOSAIK

An der Kgl. Akademie zu Düsseldorf hält ab 1. März d. J. Prof. Huber-Feldkirch einen Kursus zur theoretischen und praktischen Erlernung der Glasmalerei und des Mosaiks.

Es sind zu diesem Zwecke technische Werkstätten errichtet, um Personen mit künstlerischer oder kunstgewerblicher Vorbildung Gelegenheit zu geben, mit der Handhabung der Materialien vertraut zu werden, und ihre Entwürfe denselben anzupassen.

Prof. Dr. Board wird diese Bestrebungen durch kunstgeschichtliche Erläuterungen in Form von Lichtbildervorträgen unterstützen. Anmeldungen sind beim Sekretariate der Kunstakademie Düsseldorf einzureichen.

AUSSTELLUNG VON VORBILDERN DEKORATIVER MALEREI FÜR RESTAURIERUNGSKURSE

Schon seit längerer Zeit hat sich die Denkmalpflege in anerkennenswerter Weise die Erhaltung des großen und interessanten Kunstgebietes der Dekorationsmalerei zur Aufgabe gemacht. Neuerdings hat das K. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer

Bayerns energisch und zielbewußt sich die Rettung, die Erhaltung und den Schutz der immer mehr verschwindenden Denkmäler angelegen sein lassen. Der Anregung dieser Behörde ist es auch zu danken, daß in letzter Zeit mit Unterstützung des K. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten von Lehrern der städtischen Gewerbeschule (Malschule) an der Westenriederstraße Aufnahmen von mustergültigen Dekorationsmalereien der Barock- und Rokokozeit aus Kirchen und Schlössern für Restaurierungskurse verfertigt worden sind. Um diese Kopien auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, faßte das K. Generalkonservatorium den Plan, in Verbindung mit der städtischen Malschule eine Ausstellung zu veranstalten. Die Ausstellung kam Ende November im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums zustande, umfaßte aber nicht bloß die oben erwähnten, der letzten Zeit angehörenden Aufnahmen, sondern zog auch eine große Anzahl von Kopien verwandter Malereien in ihren Kreis, welche für die Vorbildersammlung der städtischen Malschule gleichfalls von Lehrern — teilweise im Zusammenhang mit größeren Aufträgen — im Laufe von nahezu 30 Jahren verfertigt worden sind.

Zunächst möchten wir unter den zur Ausstellung gelangten Gruppen jene Aufnahmen erwähnen, die auf Anregung des K. Generalkonservatoriums mit Unterstützung des K. Staatsministeriums von den Gewerbelehrern der städtischen Malschule an der Westenriederstraße Prof. Jos. Widmann, Josef Immler und Georg Wiedenmann in künstlerisch vollendeter Weise verfertigt und in einem Raume geschlossen untergebracht worden sind. Die Kopien, sämtlich in Größe der Originale, sind Aufnahmen aus den ehemaligen Klosterkirchen Ottobeuren und Polling und der Wallfahrtskirche Siegertsbrunn bei München, sowie aus den K. Schlössern Schleißheim und Lustheim. Die ehemalige Benediktinerkirche zu Ottobeuren, ein glänzender Monumentalbau des Rokoko, wurde 1737 zu bauen begonnen und nach 29 jähriger Bauzeit am 28. September 1766 konsekriert. Die namhaftesten Künstler des Landes, zum weitaus größten Teile deutsche Meister, wetteiferten hier in der Virtuosität ihres Könnens. Allen voran betätigte sich Michael Feichtmayr in der Herstellung der flotten Stuckarbeiten, Jakob und Franz Anton Zeiller aus Reuthe in der Bemalung der riesigen Gewölbeflächen mit vortrefflichen Kompositionen, Bildhauer Jos. Christian aus Riedlingen in Württemberg in der Herstellung der reichen, einzig schönen Holzschnitzereien an den Chorstühlen und der Orgel. Bei der reichen Ausstattung der Raumlichkeiten des Klosters waren neben deutschen Meistern auch eine Reihe von Italienern tätig. Kirche und Kloster Ottobeuren bieten für alle Gebiete der Kunst eine Fülle ganz hervorragender Muster. Die ausgestellten Tafeln sind Aufnahmen dekorativer Details von Malereien teils aus der Klosterkirche, teils aus der Prälatur des Klosters: Stuckimitierende Malereien im Charakter flotten, breit angelegten Rocaillewerks um 1750 bis 1760, Brokatierungen, die uns wegen ihrer festlichen Pracht an den Gewölbeflächen der Rokokokirchen so sehr imponieren, dann Holzmaserierungen und Marmorierungen, bei denen wir das unübertreffliche dekorative Raffinement bewundern.

Daran schließen sich mehrere Tafeln mit äußerst geschickt behandelten Details von Beichtstühlen aus der ehemaligen Augustinerstiftskirche zu Polling. Diese Kirche, ein imposanter, spätgotischer Hallenbau, mit reicher Stuckierung im Charakter der Spätrenaissance, hat zur Zeit des frühen und reifen Rokoko eine üppige Ausstattung in verschiedenen Einrichtungsgegenständen, so vor allem in den Beichtstühlen erhalten. Die Ausstellung bringt eine Anzahl Details der Intarsien imitierenden Holzmalereien an diesen Beichtstühlen. Diese reizvoll wirkenden Dekorationsmalereien im Geschmacke des frühen Rokoko (Bandwerkmotive) um 1730—40 sind erst jüngst auf Anregung des Generalkonservatoriums hinter einer späteren Bemalung zu Tage gefördert worden. Aus Polling ist auch eine Serie vorzüglicher Beispiele von Stuckmarmorierungen vertreten, zumeist Werke der weithin berühmten Wessobrunner Meister. Alle Aufnahmen geben ein interessantes Bild von dem hohen technischen Können der Künstler in der Rokokoepoche.

Ein ganz anderes Bild bietet der anmutige, im klassizistischen Stil gehaltene Dekor der in nächster Nähe Münchens gelegenen Wallfahrtskirche Siegertsbrunn. Auf weiter Ebene schon von Ferne sichtbar, erhebt sich das dem hl. Leonhard geweihte Heiligtum mit seinem behäbigen Kuppelturm, ein in seiner eigentümlichen und innigen Mischung von gotischen und Renaissance-Formen architektonisch interessanter Bau der Zeit um 1600. Was uns aber am meisten anzieht, ist die oben erwähnte Ausschmückung des Innern aus den Jahren 1785 bis 1795, erst kürzlich unter Leitung des Generalkonservatoriums mit staatlichem Zuschuß restauriert. Festlichfreudige Stimmung ist über den ganzen Raum ausgegossen, ganz verschieden in der Auffassung wie in Ottobeuren, aber von gleicher, entzückender Wirkung im Zusammenklingen der zarten Farbentöne mit den flott komponierten Deckengemälden der Münchner Hofmaler August Demmel und vor allem Christian Winck. Diesen künstlerischen Reiz der Innenausschmückung gibt die Ausstellung in einer vortrefflichen Gesamtansicht der Gewölbedekorationen, sowie in mehreren Einzelaufnahmen der Zwickel- und Gurtbemalungen meisterhaft ausgeführt wieder.

Das prächtige Vestibül des neuen Schlosses zu Schleißheim und die Zimmer des nahen Lustheim weisen lehrreiche Motive des italienischen Spätbarock um 1700, namentlich auch nach der Richtung der perspektivischen Künsteleien, auf. Die wuchtigen, auf Gesimsstücken hingelagerten Putten, die schweren formbewegten Vasen mit üppigen Buketts, von Friesen herabhängende Embleme, lauter Motive, an die sich die Großmeister jener Zeit im Vollgefühle ihres Könnens mit Vorliebe heranwagten, reizen wegen ihrer schwungvollen Zeichnung und köstlichen Farbengebung begreiflicherweise zur Nachbildung. Und so haben uns die oben erwähnten Künstler der städtischen Malschule ganz ausgezeichnete Kopien von den Dekorationsarbeiten der genannten Schlösser geboten, welche Kopien es den Besuchern der Ausstellung ermöglichten, auf bequeme Weise die eigenartige Schönheit dieser Dekorationen auf sich einwirken zu lassen.

Die drei folgenden Räume enthielten in Originalgröße gefertigte Aufnahmen dekorativer Malereien, die wie schon eingangs erwähnt, für die Vorbildersammlung der städtischen Malschule gleichfalls von Lehrern ausgeführt wurden.

Zunächst treffen wir Kopien von Wandmalereien des Palazzo ducale in Mantua, jenes merkwürdigen Baues, an dessen dekorativer Ausschmückung die verschiedensten Stilepochen beteiligt waren. Die Kopien sind ausgeführt von den Gewerbelehrern Professor Josef Widmann, Hauptlehrer August Heck und Josef Immler. Eine Serie von 5 Bildern führt uns die Ausmalung der Camera degli sposi vor Augen, Meisterwerke der Dekorationskunst von Andrea Mantegna um 1474. Die Repliken beziehen sich auf einzelne Teile des Plafondbildes und der Verzierung der Gurtbögen. Am Plafondbild zeigen sich die Anfänge der perspektivischen Scheinmalerei. Die Gurtbögen sind von reichem Rankenwerk begleitet und umschließen Medaillons mit Bildnissen. Alles Ornamentale ist in Grau gehalten, das zum Goldmosaikhintergrund in malerisch



WELLERDICK & SCHNEIDER (DÜSSELDORF) KIRCHENPROJEKT

Projekt für Berge in Westfalen. — Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



WELLERDICK & SCHNEIDER (DÜSSELDORF) KIRCHE UND PFARRHAUS

Projekt für eine norddeutsche Stadt. — Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

wirkungsvollen Kontrast tritt. Wie lustig waren die beiden Kopien der in sicherer Froschperspektive ausgeführten Plafondbilderdetails: In der durchbrochenen Brüstung der Galerie spielen nackte Putten ein fröhliches Spiel, oben öffnet sich der tiefblaue Himmel, alles behandelt mit jener frischen, ursprünglichen Formenfreudigkeit einer noch im vollen Keimen begriffenen, heiteren Kunst. In eine hievon ganz verschiedene Formenwelt führten die im gleichen Saale ausgestellten drei Repliken von Wandmalereien, die im gleichen Palazzo um 1530 den berühmten Raffaelschüler Giulio Romano zum Schöpfer haben. Da herrscht gegenüber den Dekorationen Mantegnas Eleganz und Zierlichkeit und an Stelle der mehr derben, eintönigen Dekorationsmotive des Mantuaner Meisters mischen sich nunmehr in schier unerschöpflichem Wechsel leichtes Ranken- und Arabeskenwerk mit Tierfiguren, Fratzen, antike Geräte, Putten u. dgl. bunt durcheinander. In interessanter Weise nimmt die Freude an Vielfarbigkeit bedeutend zu im Gegensatze zur Manier Mantegnas.

Mit der Spätzeit des 16. Jahrhunderts bringt die Hochrenaissance vollquellende, üppige Formen, — die Zeit der Reife. Eine ganze Reihe von Kopien geben ausgezeichnet die für jene Epoche charakteristische Geschmacksrichtung wieder, womit um 1570 weitere Räume des herzoglichen Palastes zu Mantua geschmückt worden sind. Allen wird bei Betrachtung der saft- und kraftstrotzenden Fruchtgehänge, der heiteren Putti, der Rollwerkkartuschen, der mythologischen Darstellungen u. s. f. sofort klar, daß die Meister der Hochrenaissance das Hauptgewicht weit weniger auf überreiche, an Motiven und schmückenden Beigaben immer wechselnde Grazie der Zeichnung wie die der Frührenaissance legen; vielmehr ist es ihnen ganz besonders darum zu tun, in malerisch kräftigen und satten Akkorden hohe künstlerische Wirkung hervorzurufen. In welch eminentem Grade ihnen dies gelungen, zeigten die vortrefflichen Repliken der Ausstellung.

Ein weiterer Raum der Ausstellung umschloß berühmte Dekorationsmalereien auf deutschem Boden. Die welsche Dekorationskunst fand begeisterten Widerhall diesseits der Alpen, zunächst an den Höfen der Fürsten und in den Palästen der Vornehmen. Als eine der ersten führen die reichen Fugger zur Ausschmückung verschiedener Zimmer in ihrem Augsburger Wohnsitz Italiens Kunst ein. Zwischen 1569 und 1581 etwa wurden der Niederländer Friedrich Sustris und der Italiener Antonio Ponzano mit der Ausschmückung der Fugger-Zimmer beauftragt. Die trefflichen Kopien der Ausstellung, ausgeführt von den Professoren Karl Dietl und Josef Widmann, zeigen uns die unerschöpfliche Phantasie der Malereien: eine ganze Welt von Fabeltieren in Verbindung mit grotesken Menschenleibern treiben ein übermütiges Spiel. Dabei breitet sich in den Farbentönen über das Ganze ein eigenartig malerisch-zarter Hauch voll unwiderstehlichen Reizes. Ein ganz besonders pikanter Schmelz wird namentlich durch die dunklen Hintergründe, vom Tiefbraun bis zum Schwarz, hervorgerufen, auf denen die goldigen oder lichtfarbigen Ornamente usw. sich leuchtend abheben.

Verwandt mit diesen Dekorationen sind die Malereien in der Grottenhalle der Münchener Residenz. Zu den ausführenden Kräften Sustris und Ponzano kommt hier als dritter noch hinzu Antonio Maria Viviani. Professor Dietl erhielt den ehrenden Auftrag, diese Malereien zu restaurieren. Und dieser Auftrag, dessen sich der Künstler in so meisterhafter Weise entledigte, gab den Anlaß zur Herstellung jener von der Hand Dietls künstlerisch durchgeführten Kopien, die wir als hervorragenden Schmuck der Ausstellung bewundern konnten.

Der Hand desselben Künstlers entstammt eine ganze Reihe von Repliken verschiedener Details der dekorativen Ausmalung des sogenannten Rittersaales im K. Schlosse Trausnitz ob Landshut. Wiederum waren es Sustris und Ponzano, die zwischen 1573 und 1580 hier in wuchtigere Gestaltungsweisen einlenkten. Karl Dietl hat in diesen Kopien — zum Teil angefertigt anläßlich des ihm zuteil gewordenen Auftrages der Schaffung eines dem Landshuter Rittersaal nachgeahmten Zimmers im Bayer. Nationalmuseum — das feine und graziöse Spiel der Grotesken im Verein mit den kraftstrotzenden Fruchtfestons in der ganzen Farbenpracht der Originale ausgezeichnet wiedergegeben.

Es war ein außerst instruktives Schulbeispiel, diesen Saal mit den auf deutschem Boden in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts entstandenen Augsburger, Münchener und Landshuter Dekorationsmalereien in ihrem stilistischen Werdegang einerseits, wie in ihrer künstlerischen Qualität anderseits gegeneinander abzuwägen und zu vergleichen. Da frappiert vor allem die für deutsche Verhaltnisse erstaunlich frühe Zeit, in der Mantegna, um 1474, im neuen Stile arbeitete. Der quellende Prunk in den Fruchtfestons italienischer Hochrenaissance des Mantuaner Herzogpalastes um 1570 ist kompositionell wie auch koloristisch weit breiter angelegt und großzügiger gegeben, wie die ähnlichen Fruchtgirlanden in den Trausnitzsälen. Und hinwiederum ist interessant, die Unterschiede zu verfolgen zwischen den Fresken der Fuggerzimmer oder der Münchner Grottenhalle vom späteren 16. Jahrhundert auf der einen, und der Giulio Romano Grotesken im Palazzo ducale um 1530 auf der anderen Seite.

Der letzte Raum der Ausstellung führte ein in die im Zeitalter des spätesten Barock und des Rokoko beliebte Dekorationsmanier. Die von Josef Immler ganz vortrefflich kopierten Ausmalungen der Fensterlaibungen in der Spiegelgalerie des Schleißheimer Schlosses sind Arbeiten von Gottfried Nikolaus Stuber, 1716—1722. Auf den ersten Blick sehen wir an diesen Malereien die Sorgfalt des deutschen Meisters in gewissenhaftester Behandlung des Details. Mit welch liebevoller, fast peinlicher Versenkung in die dargestellten Motive sind z. B die Jagdstücke im Gefieder der Vögel oder die Fruchtstücke dargestellt, so weit entfernt von der zügigen und mehr flüchtigen Art der italienischen Dekorationskünstler oder der deutschen, im Fahrwasser der Italiener arbeitenden Meister.

Ein ganz besonders reizendes Bild stellt sich uns dar in den zahlreichen Repliken der Wandmalereien in der Amalien- und Pagodenburg in Nymphenburg, wiederum ausgeführt von der Hand des Gewerbelehrers Josef Immler.

Die Dekorationsweise des Rokoko geht in der bereits vom Spätbarock angebahnten Lockerung und Auflösung der architektonischen Massen in leichtes Ranken-, Band-, und Gitterwerk um einen beträchtlichen Schritt weiter. Der Wandschmuck der Pagodenburg im Nymphenburger Schloßgarten gibt ein Bild der sog. im frühen 18. Jahrhundert beliebten Chinoiserien. Verfertiger der Originale ist Johann Anton Gumpp 1717—1718. Die Wandmalereien sind teilweise in zartem Blau auf Weiß behandelt, teilweise farbig gehalten. Bei polychromer Behandlung wechselt eine Art pompejaner Rot mit Gold als Hintergrundtönung, worauf dann Zweige, Blumen, Vögel u. dgl. gesetzt sind, mit anderen, meist dunklen Farben. Welch reizende Wirkung die Dekorationsmanier Blau auf Weiß hervorruft, sehen wir an der Ausmalung der Amalienburg, von dem 1758 gestorbenen Josef Pascalin Moreti. Gewerbelehrer Josef Immler hat uns eine äußerst gelungene Kopie des sog. Hundezimmers in der Amalienburg vor Augen geführt. Wir sehen hier die Stimmung des Gesamtraumes, während wir uns in zahlreichen Detailrepliken an der



HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN) LOCHERSCHES GRABDENKMAL

— Tettnang — Text Beil. S 13

Anmut der Bemalung der Gewehrkasten des genannten Hundezimmers eingehend erfreuen konnen. Vom reifen Rokoko gewinnen wir ein Bild in den Turbemalungen der alten Andechser Klosterapotheke. Die Zierlichkeit der Zeichnung in den Rocaillemotiven im Verein mit kleinen, landschaftlichen Idyllen erinnert unwillkürlich an die Grazie der Nilsonschen oder Habermannschen Stiche. Im gleichen Saale waren auch eminent durchgeführte Kopien von Details der Altargemalde in der Schloßkirche zu Blutenburg, aus dem Jahre 1491, aufgehängt. Die Kopien, von Josef Immler verfertigt, zeigen die Verkündigung auf dem rechten Seitenaltar, sowie die Partie mit dem knienden Stifter der Kapelle Herzog Sigismund auf der Flugelrückseite des Hochaltares. Ganz vorzuglich ist es Immler gelungen, die Farbenpracht der Originale durch Übertragung auf Papier mittels Temperafarben wiederzugeben.

Im Zusammenhang mit der Ausstellung von Kopien alter Wandmalereien für Restaurierungskurse, die für den Schulgebrauch von Lehrern der Munchener Gewerbeschule verfertigt worden sind, wurden im Vestibül des Studiengebaudes auch zwei von Maler Dr. Wilhelm Hoffmann-Reinwald, von dem auch die vortrefflichen Nachbildungen alter Bauernhausmalereien im Souterrain des B. Nationalmuseums herrühren, ausgeführte Repliken ausgestellt. Die eine stellt rekonstruierend das Aussehen des erst vor kurzem abgerissenen Kreittmayrhauses in der Burgstraße zu München dar. Die Fassade zeigt gemalte Architekturteile um die Fensterstöcke, sowie farbig behandelte Fruchtgehange an den Pfeilern zwischen den Fenstern, wahrend in der Mitte der Fronte als Hauptbild die Spuren einer Allegorie, der Charitas, sichtbar sind. Die Bemalung der Fassade ist um 1590 anzusetzen. Sorgfaltig abgehobene Originalreste der Fresken — das Bild der Charitas wie Beispiele der Dekorationen — wurden neben der rekonstruierenden Kopie aufgestellt.

Die zweite Kopie von Dr. Hoffmann-Reinwald behandelt die Fassade des Munchener Stadtarchivs. Die dem Ende des 18. Jahrhunderts angehörende Dekoration bewegt sich in der auf die Barock- und Rokokoepoche folgende ernüchterte Art des Klassizismus, einer Stilphase, die des Reizes durchaus nicht entbehrte.

Die geschilderte Ausstellung von Kopien alter Dekorationsmalereien aus Kirchen und Schlössern bot ein selteninteressantes Bild, vor allem nach der kunsthistorischen Seite hin, insoferne, als sie Proben des Wandschmuckes aus drei Jahrhunderten vorführte. Sie gewahrte auf verhaltnismaßig engem Raum zusammengedrangt einen hochst instruktiven Einblick in den Werdegang, die stilistische Entwicklung und den zu den verschiedenen Zeiten wechselnden Geschmack auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei. Die Ausstellung war aber auch im vollen Sinn des Wortes eine wahre Fundgrube für den schaffenden Kunstler, der voll Bewunderung für das technische Konnen und den Schönheitssinn der alten Meister eine ungeahnte Fulle von Anregungen in sich aufnehmen konnte. Begreiflicherweise drangt sich uns nach Schluß der Ausstellung der Wunsch

auf, es möchte in Zukunft die Möglichkeit geschaffen werden, die durchaus meisterhaft und vorbildlich gefertigten Kopien durch ständige Ausstellung dem öffentlichen Besuche jederzeit zugänglich zu machen. Und dieser Wunsch hat umsomehr Berechtigung, als die Städtische Malschule an der Westenriederstraße es sich zum Programm gesetzt hat, die Sammlung von Kopien alter Dekorationsmalereien für Restaurierungskurse durch Neuaufnahmen immer mehr zu vervollständigen.

Dr. Rich. Hoffmann

ZU UNSEREN BILDERN

Die beiden im vorliegenden Hefte (S 224 und 225) reproduzierten Gemälde: Auffindung und Erhöhung des hl. Kreuzes schmücken die Flügel des großen gotischen Schnitzaltares der 1904 konsekrierten neuen Dominikanerkirche zu Köln. Wie die alte, im Beginne des 19. Jahrhunderts zerstörte Ordenskirche, so ist auch die neue dem hl. Kreuz geweiht. Demgemäß bringen die von Bildhauer Peter Tillmans in Erkelenz im Sinne der großen deutschen Plastiker von der Wende des 15. zum 16 Jahrhundert ausgeführten geschnitzten Gruppenbilder des im ganzen Aufbau von Bildhauer Aug. Schmidt in Köln ausgeführten gotischen Hochaltares die Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme zur Darstellung. Die Flügel des Altares boten Raum für vier größere und einige kleinere Gemälde. Als Gegenstand für die beiden ersten von einem Mitgliede der Kölner Ordensfamilie, P. Lucas Knackfuß, bereits fertiggestellten Flügelbilder boten sich gewissermaßen selbstverständlich die beiden Kreuzfeste dar, Kreuzerfindung (3. Mai) und Kreuzerhöhung (14. Sept.). Da bei den plastischen Gruppen im engen Anschluß an den Stil der alten deutschen Meister auch die Tracht ihrer Zeit, in der sie ihre Figuren kleideten, in Anwendung gekommen war, so war damit auch für die Darstellungsweise der historischen Szenen der Flügelbilder der Weg gewiesen. Der ersten der beiden Darstellungen liegt die Tatsache zugrunde, daß die hl. Kaiserin Helena das Kreuz des Heilandes auf dem Kalvarienberge ausgraben ließ, um es zur Verehrung aufstellen zu lassen. Die Legende berichtet, daß unter den drei aufgefundenen Kreuzen dasjenige des Herrn durch ein Wunder als solches erkannt worden sei: während das römische Brevier von der Heilung einer kranken Frau durch die Berührung des wahren Kreuzes erzählt, redet das Dominikaner-Brevier von der Auferweckung eines Toten. Für die Dominikanerkirche war natürlich die letztere Lesart maßgebend. Sie war zugleich dankbarer für die bildliche Darstellung, weil drastischer als die andere. Die Szene des zweiten Bildes spielt eine geraume Zeit später. Die Perser hatten das hl. Kreuz entführt. Der ostromische Kaiser Heraklius besiegte die Perser und zwang sie, dasselbe wieder auszuliefern gemäß einem Vertrage, den er im Jahre 628 mit ihnen schloß. In feierlichem Zuge wollte der Kaiser selbst das Kreuz auf seinen Schultern an seinen früheren Aufbewahrungsort zurückbringen. Allein die Last desselben war ihm zu groß. Da sprach der Bischof Zacharias zu ihm: »Siehe, wie wenig du in deinen Prachtgewandern die Demut und Armut Christi nachahmst.« Nun zog der Kaiser die Schuhe von den Füßen, entledigte sich all seines kaiserlichen Schmuckes und kleidete sich in ein armes Gewand Und siehe, jetzt konnte er die hl. Last tragen. Unter den Köpfen auf beiden Bildern sind zum Teil Mitglieder der Ordensgemeinde vertreten, in deren Mitte dieselben entstanden sind.

Die Abb. S. 221—223 gehören zu einem Zyklus von Gemälden, die Wilhelm Steinhausen im Kaiser-Friedrich-Gymnasium zu Frankfurt a. M. gemalt hat. Im Mittelbild, welches den Zyklus gedanklich und malerisch beherrscht, sehen wir den Heiland, der in einer deutschen Landschaft sitzend der Welt milde und mit schmerzlichem Ernste die Lehren der Bergpredigt vorträgt. Rechts reiht sich ein Bild mit drei Gruppen an: Der Jüngling tritt in das Leben, noch unschlüssig zwischen Gott und dem Götzen; ein von Arbeit und Sorge müder Mann sitzt in der Mitte des Bildes; rechts am Bildrand sieht man Frühlingsverheißung. Zweifel, Sorge, Hoffnung ist das Thema der Komposition (Abb. S. 223). Ein anderes Stück des Lebensdramas spielt sich links von Christus ab (Abb. S. 222). Die Eitelkeit und Habsucht der Welt und falsche Propheten drängen sich an den Menschen heran. Wohl dem, der sein Haus auf Felsen baut und den Turm, den er errichten will, vollenden kann! Die Bilderreihe wird zu beiden Seiten abgeschlossen mit einer Gruppe von Männern, die ihres Führers auf der dunklen, gefahrvollen Erdenwanderung harren, ferner mit Szenen ländlicher Arbeiter, deren allegorische Bedeutung nahe liegt. Unten zieht sich ein schmaler Streifen mit zum Gedanken des Hauptbildes passenden Darstellungen hin, zu denen das Gleichnis vom barmherzigen Samariter (Abb. S. 216) gehört.

Für seine teure Mutter ließ der Landtagsabgeordnete, Pfr. G. Locher in Tettnang (Württemberg) durch Bildhauer Hans Angermair das prächtige Grabdenkmal errichten, das wir auf S. 231 reproduzieren. Die Mutter der Barmherzigkeit ist gedacht als Fürbitterin für die Tote, die zu ihren Füßen ausruht, aber auch als Trösterin für die Hinterbliebenen. Der folgende Herzenserguß des Auftraggebers gibt eine gedankliche Interpretation des Kunstwerks:

Im Steine lebend ragest über Hügel
Des bitteren Todes tröstend du hervor,
Den Thron umschweben deiner Engel Flügel,
Sie rufen, Königin, zu dir empor!

Für die im Grabe gilt der Engel Flehen,
Für die im Lebensstreit ihr Bittgesang;
Wie bald wird man an meinem Hügel stehen!
Ich schmück ihr Grab, wie lange noch, wie lang?

O Grabesengel, deiner Flügel Rauschen
Es kündet deutlich mir die Ewigkeit!
O wolle gnädig unseren Bitten lauschen,
Du süße Mutter der Barmherzigkeit!

DER PIONIER

Illustrierte Zeitschrift für Einführung in die christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk.

Jahresabonnement 3 M. — Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst. — Redaktion: S. Staudhamer.

Inhalt der Nummern 4—6: Über die Entwicklung des Kirchengrundrisses. Von H. Bogner-Regensburg. — Zur kirchlichen Denkmalkunde. Von Dr. H. Schmidkunz-Berlin. — Erlauterung des Baurisses des Klosters St. Gallen aus der I. Halfte des 9. Jahrhunderts. Von S. Staudhamer. — Erklärung von Kirchengrundrissen. Von S. Staudhamer. — Die Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1909. — Ein Mißverständnis mit gutem Ausgang. — Der Weg zur Kunstübung. Von Franz Wolter. — Vom Material in der Plastik. Von S. Staudhamer. — Zum Kapitel: Kunsterziehung in der Schule. Von Fritz Hacker. — Mitteilungen und Anregungen. — 28 Abbildungen.





Philibert Vigoureux

Nachb. verb.

Der verlorne Sohn

Verlag der Gesellschaft f. christl. Kunst, München



WIRKTEPPICH DES MEISTERS J. M. v. J. 1578
Text unten

EIN WIRKTEPPICH DES MEISTERS J. M.

Von Dr. G. EUGEN LÜTHGEN

Vor einiger Zeit wurde von dem Kölner Kunstgewerbe-Museum ein Wirkteppich mit der Bezeichnung J. M. 1578 neu erworben. Der Teppich stammt aus Kloster Marienbaum bei Xanten. Es handelt sich bei dieser Wirkerei, deren leuchtende Farben sich in voller Frische erhalten haben, um eine niederrheinische Arbeit, die, wie aus den stilistischen Merkmalen zu schließen ist, den kostbaren Wandteppichen der Viktorskirche in Xanten nahe steht.

Dargestellt ist die Krönung Mariä in einer dem Mittelalter geläufigen Komposition, die noch vollkommen gotischer Kunstauffassung entspricht. Trotz der vorgeschrittenen Zeit — es ist das Jahr 1578, in dem der Teppich entstand — finden sich nur Spuren von Renaissanceformen, die recht oberflächlich und unverstanden sich an beiden Seiten des Thrones bemerkbar machen. Obwohl dieses lange Nachleben einer traditionellen Formensprache eine gewisse Begründung in dem konservativen Charakter hat, der den Arbeiten der Wirktechnik eigentümlich zu sein pflegt, deutet es doch zugleich auf einen Meister zweiten Ranges hin, der überhaupt der Anlehnung an fremde Vorbilder bedurfte. Wenngleich die Figuren in formaler Beziehung nicht ohne Derbheit sind und das pflanzlich-dekorative Beiwerk, das zwar geschickt behandelt ist, ein wenig plump erscheint, ist die künstlerische Wirkung des Teppichs bedeutend. Denn die in voller Harmonie zusammengestellten Farben haben ihren kraftvoll satten Ton, haben ihre intensive Leuchtkraft behalten. Und trotzdem sie in ungebrochenen Lokaltönen nebeneinander stehen, entbehrt der ganze Teppich nicht des notwendigen farbigen Zusammenschlusses. Das wirkungsvolle Rot der Mäntel des Heilands und Gott-Vaters sowie der Wangen des Thrones setzt sich in scharfen Kontrast zu dem satten Blau des Thronvorhanges und des Mantels Marias. Ein zartes Grau, das bald zu einer Tönung nach Gelb, bald zu einer rosa und einer grünlichen Nuance hinneigt, in den Gewändern der Engel und dem Untergewand Gottvaters und Mariä wirkt in seiner neutralen Schlichtheit beruhigend. In ähnlicher Weise faßt der Hintergrund durch sein tiefdunkles Blau die mannigfachen Farbwerte der Blütenstauden zur Einheit zusammen. (Abb. oben.)

Dieser Hintergrund, der mit naturalistisch gebildeten dicht gedrängten Blattranken und Blüten übersät ist, gibt für die Herkunft der Arbeit einige Anhaltspunkte. Denn eine ganz ähnliche Art, den Hintergrund zu füllen, findet



[illegible] in Xanten
Text [illegible]

ST. VIKTOR
WANDTEPPICH VON 1520



Viktorskirche in Xanten
ooo *Text S. 236* ooo

ST. CASSIUS
WANDTEPPICH VON 1520

sich bei den zahlreichen Wirkteppichen der benachbarten Xantener Gruppe.

Von der großen Anzahl der kostbaren Wirkereien der Viktorskirche in Xanten kommen hier die sechs Teppiche über den Chorstühlen aus dem Jahre 1520 in Frage. Der Grund dieser Teppiche, von denen die größeren 5,20 × 1,70 m, die kleineren 2,20 × 1,70 m messen, wird durch ganz naturalistisch gezeichnetes Pflanzenwerk gebildet, das eng und dicht aneinandergepreßt ist und sich verschlingend ineinander übergeht, so daß der Eindruck eines fast gleichmäßig gemusterten Teppichs entsteht. Die größeren Teppiche enthalten je drei kraftvolle Einzelfiguren von hervorragender Größe des Stils, vornehm und edel in Haltung und Geste und im Gegensatz zu dem Pflanzenwerk des Grundes stark ins Großzügige stilisiert. Auf den kleineren Teppichen ist je eine dieser Gestalten (Abb. S. 234 u. 235).

Über den Meister, der sie entworfen hat, weiß man nichts. Zwar besitzen die vier größeren Teppiche eine alte Inschrift; doch aus ihr geht nur hervor, daß die drei Brüder Sibert, Walter und Arnold von Ryswych sie geschenkt haben[1]); ein Meistername aber ist nicht erwähnt.

Man bleibt daher zunächst darauf angewiesen, aus stilistischen Merkmalen die Herkunft der Arbeiten zu vermuten.

Für die Xantener Wirkereien erscheint mir ebenso wie für den Teppich mit der Krönung Mariä die Behandlung des Hintergrundes vor allem charakteristisch. Hier wie dort genau dieselbe Auffassung, dasselbe Bemühen, gleichsam durch die Fülle der Blätter und Blüten den Teppich wie mit einem gleichmäßigen Muster zu schmücken. Gerade hierin, so scheint es, liegt ein prinzipieller Gegensatz gegen den ornamentalen Schmuck der Wirkteppiche Belgiens und Flanderns. Da die Bildwirkerei Flanderns und Brabants in der heimischen Malerei wurzelte, erstrebte man in den Teppichen geradezu gewirkte Gemälde. Daß zwischen dem Malen auf Leinwand und dem Wirken farbiger Fäden ein stilistischer Unterschied offenbar werden muß, scheint diese Zeit nicht erkannt zu haben. Das geht auch aus der Brüsseler Zunftordnung hervor, die bestimmte, daß die Wirker ihre Vorlagen für figürliche Darstellungen nur von den Malern von Beruf beziehen durften, während sie selbst einzig ornamentale und landschaftliche Zeichnungen fertigen durften. Trotzdem ging die stilistische Entwicklung der Wirkereien und Gemälde nicht Hand in Hand. Vielmehr schritten die Wirkarbeiten in Komposition und Perspektive nur langsam vorwärts, und noch bis ins 16. Jahrhundert hinein erhielten sich in den Wirkteppichen die Schwächen der altniederländischen Malerei. Überhäufte Zeichnung, Unübersichtlichkeit, eine gedrängte Fülle der Figuren, die Gleichstellung von Wesentlichem und Unwesentlichem, der Mangel jeglicher Raumtiefe und die Darstellung gleichzeitiger und aufeinanderfolgender Vorgänge in verschiedenen Zonen übereinander. Dies alles sind charakteristische Merkmale niederländischer Wirkereien.

In den Xantener Teppichen und dem Marienbaumer findet sich von diesen belgischen Eigentümlichkeiten keine Spur. Möglich, daß dies in dem Objekt der Darstellung seinen Grund hat — es ist stets nur ein Heiliger in ruhiger, untätiger Stellung wiedergegeben — allein, es scheint, daß gerade die Wahl dieses Stoffes bezeichnend ist und sich schon darin ein der niederländischen Teppichwirkerei widersprechendes Gefühl äußert. Der ganze Unterschied wird durch einen Vergleich des Teppichs aus Marienbaum mit einer niederländischen Arbeit des XVI Jahrhunderts im Kunstgewerbe-Museum in Berlin offenbar. Die Darstellung, die Himmelfahrt Mariä, ist ganz ähnlich (Abb. S. 237). Der typische Unterschied tritt klar zutage. In Berlin die Gedrängtheit einer Fülle von Figuren in Zonen übereinander, der Mangel der Raumtiefe, in gewissem Sinne die Gleichwertigkeit aller Personen. Keine, außer Maria, tritt vor den andern hervor. In dem Teppich aus Marienbaum ist es anders. Jede einzelne Figur ist klar in sich abgeschlossen und kommt als solche zur Wirkung. Die Engel sind, entsprechend ihrer geringeren Bedeutung, als Nebenbeteiligte behandelt.

Die Tiefenwirkung ist aufs einfachste durch Schrägstellung der Wangen des Thrones erstrebt.

Während die Kompositionen sich klar unterscheiden, zeigt die Behandlung des Figürlichen nahe Verwandtschaft. Dies ist so aufzufassen, daß die niederländische Arbeit der deutschen Vorbild war. Die Gestalt der Maria verrät im Ausdruck in der Geste, der Innerlichkeit ihrer Empfindung hier wie dort das gleiche künstlerische Gefühl; die erstrebte Feierlichkeit durch den Ernst der Gestalten Gott-Vaters und Christi ist durchaus verwandt — nur auf der handwerksmäßigen deutschen Arbeit qualitativ geringer. Man kann den nahen Zusammenhang der Arbeiten nicht verkennen. Und trotz dieser Anlehnung, die

[1]) Kunstdenkmale der Rheinprovinz. Kreis Moers. S. 113.



MARIÄ HIMMELFAHRT NIEDERLÄNDISCHER WIRKTEPPICH

hauptsächlich im Formalen zum Durchbruch kommt, ist die Annahme, es handle sich um deutsche Arbeiten, gerechtfertigt.

Denn daß in der Formgebung die niederländische Teppichwirkerei allenthalben den Ton angeben mußte, ist selbstverständlich. War doch schon seit dem 15. Jahrhundert ganz Europa von den Wirkereien in Arras und Brügge und später von Brüssel abhängig. Wurden doch selbst die Teppichwerkstätten in Italien, in Mantua, Ferrara, Venedig, in Urbino, Siena, Perugia fast ausnahmslos von niederländischen Meistern eingerichtet. Daher ist es nur zu natürlich, daß sich in Deutschland, hart an der niederländischen Grenze, eine starke Beeinflussung durch niederländische Formelemente geltend machte.

Trotzdem hat sich in den deutschen Teppichen mit einer gewissen Eigenwilligkeit Eigenes erhalten. Hierzu ist diese Behandlung des Hintergrundes zu rechnen, die niederländischen Arbeiten gegenüber in gewissem Sinne von einem stärkeren Gefühl für den Materialcharakter und das Wesen des flächigen textilen Stiles spricht. Hierzu gehört auch die Konzentration der Komposition auf wenige bedeutsame Momente, das schlichte Nebeneinander der Figuren, die Negierung der Raumtiefe.

Mit einer gewissen Zähigkeit hat die deutsche Kunst an den ihr eigenen Merkmalen festgehalten, und was seinerzeit als Schwäche und Mangel aufgefaßt werden mochte, das war in der Tat ein dem Wesen des Materials und der Technik sich anschmiegendes, künstlerisches Gefühl.

DIE MONUMENTALE GLASMALEREI ZUR ZEIT DER FRÜHRENAISSANCE IN NÜRNBERG

Von Dr. JOHANNES SCHINNERER

An dem gewaltigen künstlerischen Aufschwung Nürnbergs in der Spätgotik ist ein noch viel zu wenig bekannter Zweig mittelalterlicher Kunstbetätigung, die Glasmalerei, in hervorragendem Maße beteiligt. Das Material von Glasgemälden, das hier aus dem 14. und 15. Jahrhundert vorliegt, ist fast ebenso bedeutend wie das von Werken der Bildhauerei und Malerei und reicht nur für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht aus, den Entwicklungsgang in ununterbrochener Folge zu veranschaulichen. Jeder bedeutende Bau der Gotik war ja vollständig verglast, und selbst Dorfkirchen besaßen wenigstens im Chor eine Reihe von Glasgemälden — eine Tatsache, die unter Umständen auch zu näherer Datierung von Bauwerken zu verwenden ist.

In Nürnberg waren es neben der Marthakirche vor allem die Bauten der Sebaldus- und der Lorenzkirche, die einen zweimaligen Aufschwung der Glasmalerei veranlaßten, der jedesmal zu besonders eigenartigen Ergebnissen führte. Da alle diese Werke verhältnismäßig spät entstanden sind, zeigen sie einen Stil, der stark von der klassischen Form abweicht, die die Frühgotik in den Kathedralen Frankreichs ausgeprägt hat und im allgemeinen als naturalistisch zu bezeichnen ist.

Die Glasgemälde im Chor von St. Lorenz, die vor allem charakteristisch für die Spätgotik in Nürnberg sind, sind durchaus in Parallele zu setzen mit der zeitgenössischen Tafelmalerei und zeigen eine innige Verwandtschaft mit den Werken der Wohlgemutschule.[1] Der Glasmaler bemüht sich, soviel als möglich dem Maler gleichzukommen, er gibt einzelne Szenen mit viel Handlung, von denen jede wie ein Tafelgemälde oder ein Holzschnitt mit Laubgewinden oder architektonischen Gebilden oben und zu den Seiten abgeschlossen ist, und alle diese Bilder sind vereinigt zu einem das Fenster ausfüllenden Gewebe, das häufig, wie ein in die Fläche projizierter Altar durch architektonische Füllungen und Aufsätze gegliedert ist. Den Hintergrund der einzelnen Szenen bildet, wenn nicht richtiger blauer Himmel gegeben ist, blaues, seltener rotes Glas mit Ranken oder Teppichmuster, die umrahmenden Glieder sind gelb oder weiß in der Farbe. Im allgemeinen charakterisieren sich diese Werke als Erzeugnisse einer Übergangszeit: im einzelnen offenkundige Fortschritte in der Erkenntnis der Natur und die Fähigkeit, die Wirklichkeit einigermaßen getreu wiederzugeben, im ganzen noch das primitiv mittelalterliche Prinzip der reinen Flächendekoration, die die Fensterfläche teppichartig auszufüllen sich bemüht. Dadurch wird die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts vielleicht besser als durch irgend eine andere Tatsache in ihrer Eigenart bezeichnet: sie ist noch wesentlich gotisch-mittelalterlich, die monumentale Glasmalerei als eine spezifisch gotische Kunst spielt noch dieselbe Rolle wie im 14. und 13. Jahrhundert, während man in Italien sich schon längst von ihr emanizipiert hatte.

Es fragt sich, welche Änderungen das 16. Jahrhundert bringt. Da größere Kirchenbauten zu dieser Zeit in Deutschland nur selten mehr entstanden, wurde der Glasmalerei das Hauptfeld der Betätigung entzogen, und wo immer der Einfluß von Italien feste Wurzeln faßte, schwand das Interesse für diese Kunst. Trotz alledem läßt sich in Nürnberg die Entwicklung der monumentalen Glasmalerei bis in die Zwanzigerjahre des 16. Jahrhunderts hinein in einer Reihe von hervorragenden Beispielen verfolgen. Ein Grund hierfür wird wohl in dem konservativen Sinn der Nürnberger zu suchen sein, der auch sonst sich bemerkbar macht; außerdem war ein sonst nicht immer angenehmer Charakterzug ihrer Kunst der Entwicklung der Glasmalerei besonders günstig: das Überwiegen des zeichnerischen Elementes, das Harte, Trockene und »Glasige« ihrer Malerei. Die damit verbundenen guten Eigenschaften Nürnberger Art, die Präzision in der Naturwiedergabe und das feine Verständnis für die Komposition kommen in der Glasmalerei am allerbesten zur Geltung.

Bevor wir auf die erhaltenen Denkmäler eingehen, ist noch einiges über den Betrieb der Glasmalerei zu Beginn der Renaissance zu sagen. Das ganze Mittelalter hindurch

[1] Naheres darüber in: Joh. Schinnerer, die kirchliche Glasmalerei der Spatgotik in Nürnberg, Dissertation, München 1908.

war Maler und Glasmaler eine Person, und selbst noch hervorragende Malernamen des 15. Jahrhunderts kommen in der Geschichte der Glasmalerei vor. Im 16. Jahrhundert — im 15. Jahrhundert ist es weniger offenkundig — ändert sich das in der Weise, daß Entwerfen und Glasmalen verschiedene Berufe sind, von den Ausnahmen, deren es allerdings genug gibt, abgesehen. Gerade in Nürnberg scheint der Großbetrieb diese Trennung befördert zu haben; auch die Handschrift der Nürnberger Klosterfrau von St. Katharina vom Anfang des Jahrhunderts[1]) spricht davon als von einer selbstverständlichen Tatsache — wir können dies ziemlich genau im einzelnen nachweisen. Die Urkunden geben allerdings nicht viel Aufschluß. Wir kennen ziemlich viele Glasernamen[2]), allein wir wissen nicht, ob diese unter die gemeinen »Glaser«, dem modernen Begriff entsprechend, oder unter die künstlerisch gebildeten »Glasmaler« einzureihen sind; denn eine deutliche Trennung kennen die alten Nachrichten nicht. Die einzig greifbare Persönlichkeit ist Veit Hirsvogel d. Ältere. Nach Neudörffer[3]) wurde er 1461 geboren und starb am Christabend 1525. Er war 30 Jahre, bis zu seinem Tode, Stadtmeister, und aus einer Urkunde vom 11. Juni 1485, in der er bekennt, daß er sein väterliches Erbe ausbezahlt bekommen hat, erfahren wir, daß sein Vater Heinz hieß, seine Mutter Barbara sich nach dem Tode ihres Mannes wieder mit einem Glaser Michael Walther verheiratete; und daß auch seine Frau, eine Schatzin, den Namen Barbara trug. 1487 kaufte er ein Haus an der Schustersgasse bei den Augustinern, und am 7. Februar 1492 erwarb er von Marx Steinmetz das Anwesen an der Laufergasse, das er bis zu seinem Tode bewohnte. Er heiratete zum zweitenmal, und auch seine zweite Frau hieß Barbara. Von seinen Kindern folgte ihm der älteste Sohn Veit 1526 im Amt als Stadtglaser (Hampe, Nr. 1544), und ein anderer Sohn Hans, der sich auch in der Kunst des Glasmalens auszeichnete, starb jung 1516 (Gümbel a. a. O., S. 60). Am berühmtesten wurde sein Sohn Augustin, dessen Bedeutung jedoch nicht auf dem Gebiet der Glasmalerei liegt.

Von den Werken des alten Veit erfahren wir folgendes: Neudörffer erzählt uns, daß er im Jahre 1515 »vier große Kirchenfenster hinter St. Sebalds Chor mit dem kaiserlichen, bischöflichen Wappen, wie auch markgräfischen und Pfinzingischen« fertigte, und wenn er sich in dem einen Fall auch sicher getäuscht hat, so wird er doch mit den drei anderen recht behalten, da die Fenster in der Farbe, in der Technik und in manchen Einzelheiten der Ornamentik übereinstimmen, und da doch wohl anzunehmen ist, daß der Nürnberger Schreibmeister über dieses noch zu seinen Lebzeiten verfertigte Werk, das umfangreichste der Nürnberger Renaissance-Glasmalerei, wohl orientiert war. Aus Urkunden und durch Inschrift wissen wir ferner, daß Veit Hirsvogel im Jahre 1520 die noch vorhandenen Glasgemälde der Rochuskapelle gefertigt hat,[4]) und mit seinem Monogramm ist auch eine kleine Wappentafel im Sebalder Pfarrhof 1517 bezeichnet. Er erscheint nach dem Tode des Wolf Katzheimer in den Bambergischen Rechnungen an dessen Stelle,[5]) indem er 1511—12 für Wappenschilde, 1515—1516 für ein Fenster in das neue Spital in Höchstadt und 1521—22 für Glasmalereien auf die Altenburg Bezahlung erhält.

Für Anton Tucher lieferte er 1516 und 1517 unbedeutende Arbeiten,[6]) und im Jahre 1521 quittiert er »Johann Grafens, Geschäftsvormund« für geliefertes Glaswerk.[7])

In welcher Weise er mit der Glasmalerei des 15. Jahrhunderts zusammenhängt, entzieht sich wohl so lange unserer Kenntnis, als urkundliche Nachrichten fehlen; doch macht es die technische Vollendung, die die Werke Hirsvogels auszeichnet, wahrscheinlich,

[1]) Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenland 1907, S. 60 ff.

[2]) Außer den bei Gümbel (Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXX, S. 60) aufgezählten Namen ist die Rede von einem Martin Krinaberger, der um 1523 lebte (Murr im Journal für Kunstgeschichte, XV. Teil, 1787, S. 55), einem Johann Brechtel, der 1521 starb (Murr, Journal, S. 58) und einem Hans Stein, der 1519 lebte (Hampe, Nürnberger Ratsverlässe Nr. 1196).

[3]) Johann Neudorffers Nachrichten von Kunstlern und Kunstsachen, Nürnberg 1547, herausgegeben von Lochner in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, X, Wien 1875, S. 147. Ferner: Sandraert: Teutsche Akademie, 1675, II. Teil, S. 231. Doppelmayer: Historische Nachrichten Nürnbergischer Künstler, 1730, S. 182. Murr: Journal, S. 55. Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft, II., S. 76. Füssli: Allg. Künstlerlexikon, Zürich 1799. Bergau: Allg. Deutsche Biographie, Bd. XIII, S. 475. Panzer: Verzeichnis Nürnbergischer Portraten, Nürnberg 1790, Seite 105. Veit Hirsvogel wird urkundlich außerdem noch erwahnt: Anno 1492 (Hampe, Nr. 478), 1500 (Stadtarchiv 1, 16 225b und 1, 16 190b), 1502, (Stadtarchiv 1, 18 150 und 1, 15 176), 1508 (1, 24 33, und 1, 24 208), 1513 (1, 27 246, und 1, 28 92), 1518 (Hampe Nr. 1149) 1520 (Hampe Nr. 1227).

[4]) C. Friedrich: Augustin Hirsvogel als Topfer etc. 1885, S. 50. H. Stegmann: die Rochuskapelle in Nürnberg, 1885, S. 25.

[5]) Leitschuh, Georg III. Schenk von Limpurg, Nürnberg, 1888, S. 81 und 93

[6]) Anton Tuchers Haushaltungsbuch ed. Loose, Bibl. d. liter. Vereins in Stuttgart, Bd. 134.

[7]) Zahns Jahrbucher, II., S. 76.

daß er der Schule, die die besten Arbeiten für den Chor von St. Lorenz geliefert hat, vor allem dem Meister des Volkamerfensters, nicht ferne stand.

Es ist sehr wertvoll, gleich über die ersten Arbeiten der Nürnberger Glasmalerschule des 16. Jahrhunders urkundlich sehr eingehend unterrichtet zu sein. Der Name des Glasmalers wird uns zwar verschwiegen; sonst aber erfahren wir mit wünschenswerter Genauigkeit, wie man zu damaliger Zeit Kunstgeschäfte handhabte. Die Schreyer-Kapelle in Schwäbisch-Gmünd, eine Stiftung des Nürnberger Patriziers Sebald Schreyer, enthält ein mit Glasgemälden geschmücktes Fenster, das, so wie es sich jetzt darstellt, größtenteils eine moderne Restauration ist. Nur vier Tafeln sind alt, und zwar, wie in der Originalurkunde im Kgl. Kreisarchiv zu Nürnberg[1]) zu lesen ist: »nemlich an dem einen metelin plat zu der rechten seiten unser lieben Frauen bild in der Sunnen, dorvor sein, des gemelten Sebolt Schreyers, bildung, kniet, und an dem nechsten plat daran Schreyers schilt und helme unden mit einer schrift: Sebald Schreyer. Aber an dem andern metelin blat zu der linken seiten und neben unser lieben frauen bilde ist geschmelzt sant Sebolts pild, davor sein, des gemelten Schreyers, hausfrauen pildung, auch kniend, und an dem nechsten plat daran Camermeisters schilt und Helm, unden mit einer schrift: »Margaretha Camermaisterin«. (Abb. S. 241).

[1]) Veröffentlicht von Gümbel in der Kunstchronik 1902/1903, Seite 63/64. Sie ist wiedergegeben bei Rauch, Die Trauts, Straßburg 1907, II. Teil, S. 8 ff.



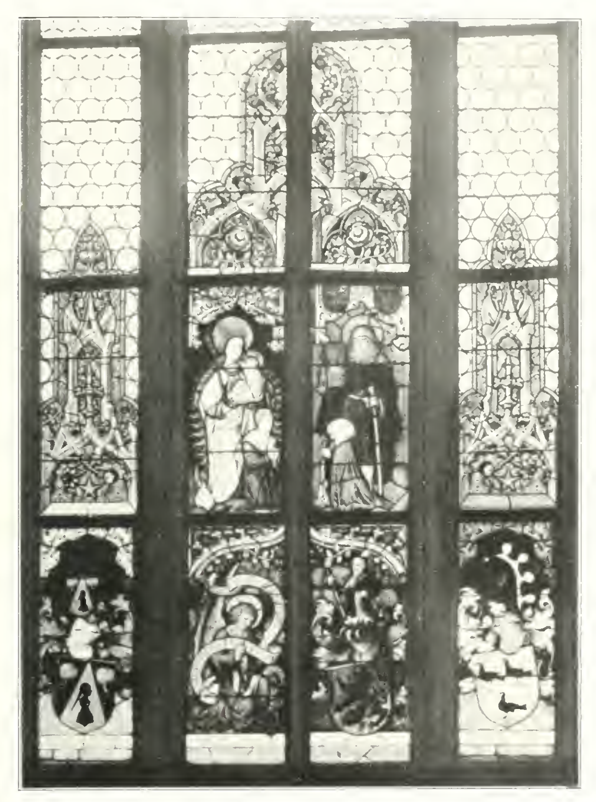
GLASMALEREI IN DER HAUSKAPELLE DES FRHR. V. TUCHER IN NÜRNBERG
Text S. 244

Maria mit dem Stifter und St. Sebald mit der Stifterin waren also in der Mitte angebracht, daneben außen das Schreyersche und das Kammermeistersche Wappen, und zwar, wie wir erfahren, in der dritten Reihe von unten. Die 1505 datierten Glasgemälde wurden von Nürnberg hergeschickt und 1506 von dem Gmünder Glaser Dietrich Beringer eingesetzt, dem auch die übrige Verglasung des Fensters obliegt. Der Stifter geht mit ihm einen detaillierten Vertrag ein, wonach Beringer angehalten ist, gute Scheiben zu verwenden und »großes Blei«; er soll die Bleie auf beiden Seiten verzinnen, alles gut einsetzen und mit Eisenstangen montieren; außerdem soll außen zum Schutze des Glases ein Gitter aus Kupferdraht gefertigt werden. Der Glaser bekommt für gelieferte 1000 Scheiben »neunthalb Gulden rh, die 4 geschmelzten Scheiben kosten 11 fl. 6 sh. 6 hlr«.

Damit ist also festgelegt, daß Glasgemälde verschickt, resp. von auswärts bezogen wurden; war ja doch wohl nicht jede Stadt in der Lage, gute Glasmalereien zu liefern. Ferner ist bewiesen, daß wir deutlich zwischen Glaser und Glasmaler zu unterscheiden haben, deren Tätigkeit häufig ganz verschieden war, wenn sie vielleicht auch nicht selten zusammenfiel.

Was die Zuschreibung der Gmünder Glasgemälde betrifft, so nimmt Rauch in dem erwähnten Buch Wolf Traut als Visierer in Anspruch und behauptet, dies sei die letzte Arbeit dieses Meisters in Dürers Werkstatt gewesen. Ein Dürerschüler hat den Entwurf jedenfalls geliefert, da die malerische Ausführung der Schreyer-Kapelle, wie uns dieselben Urkunden lehren, in Dürers Werkstatt ausgeführt wurde; aber ob das Traut war, muß bezweifelt werden, da stilistische Übereinstimmungen mit seinen Werken doch nicht hinreichend vorhanden sind; eine gewisse Ähnlichkeit ist jedoch mit der Predella des Gmünder Altars zu beobachten. Ob diese allerdings Wechtlin zuzuschreiben ist, wie Röttinger im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XXVII annimmt, muß unentschieden bleiben.

Das erste umfangreichere Zeugnis von dem Können der Nürnberger Glasmaler zu Be-



GLASMALEREI IN DER SCHREYERKAPELLE ZU SCHWÄBISCH-GMÜND

Text S. 240

ginn des 16. Jahrhunderts befindet sich ebenfalls außerhalb Nürnbergs Mauern in der Pfarrkirche zu Gründlach.[1]) In der jetzt fast kahlen Kirche sind als einzige Überreste eines reichen gotischen Schmuckes[2]) acht Glastafeln (Abb. S. 242 und 243) — im 19. Jahrhundert beschnitten und schlecht restauriert — in zwei Fenster des Chors eingelassen mit Szenen aus dem Leben Mariä, von denen eine die seltene Darstellung enthält, wie die jugendliche Maria am Webstuhl sitzt und zwei Engel ihr Essen und Trinken herbeitragen. Im Hintergrund sieht man sie in einer Kapelle eifrig beten.[3]) Eine Scheibe ist 1505 datiert, und alle sind mit Stifterwappen, meist Nürnberger Familien — Schürstab, Kötzler, Engel — versehen, die häufig das Motiv des wappenhaltenden Engels aufweisen und immer so angeordnet sind, daß zwei aneinander angelehnt sind. Es enthielt also jedes Fenster nur zwei Tafeln — entsprechend der Teilung durch einen Pfosten — vermutlich unmittelbar über der Fensterbank; der übrige Teil des Fensters war mit Butzenscheiben verglast. Dieser Modus ist

[1]) Erwähnt bei Sighart, Geschichte der bildenden Kunst in Bayern, Bd. II, und bei H. Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenland, 1907, S. 50.

[2]) Die einstige Klosterkirche in Gründlach hatte Schweres durchzumachen. Zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges brannte sie ab, die Glasgemälde wurden jedoch nach Nürnberg gerettet. Vgl. v. Kress, Gründlach und seine Besitzer, Nürnberg 1889.

[3]) Vgl. darüber: Alwin Schulz, Das Leben der Jungfrau Maria, S. 10.



GLASMALEREI IN DER PFARRKIRCHE ZU GRÜNDLACH
Text S. 241

bei kleineren Kirchen der Zeit allgemein üblich und wird uns noch öfter begegnen. Er hatte seine praktischen Vorteile dadurch, daß Material gespart wurde; anderseits leistete er dem ästhetischen Empfinden der Zeit Genüge, die jede einzelne Szene für sich als Bild genießen wollte und nach hellen, luftigen Wirkungen verlangte.

In stilistischer Beziehung gehen die Gründlacher Glasgemälde in der Richtung, die die Spätgotik eingeschlagen hatte, noch weiter. Die Zeichnung, die Bewegungen der Figuren sind freier, der blaue Ornamenthintergrund als Folie der Darstellung ist verschwunden, an seine Stelle sind Landschaft und Architektur getreten, die mit der Szene in natürlicher Verbindung stehen. Die Modellierung mit Schwarzlot ist flüssiger und eleganter wie früher, die Technik arbeitet mit allen Raffinements, deren die Zeit überhaupt fähig ist, alle Details, wie die bekannten Motive der Eckfüllungen aus Laubwerk und der Umrahmungen mit architektonischen Gebilden folgen der gotischen Tradition.

Interessant gestaltet sich die Frage nach der Urheberschaft. Ob Hirsvogel mit der Ausführung der Tafeln etwas zu tun hat, muß unerörtert bleiben; dagegen ist wohl als sicher anzunehmen, daß ein in Nürnberg arbeitender Künstler die Visierungen geliefert hat. Es zeigen sich ganz deutliche Anklänge an die zu dieser Zeit entstandenen Blätter



GLASMALEREI IN DER PFARRKIRCHE ZU GRÜNDLACH

Text S. 241

von Dürers Marienleben — z. B. der Engel, der Maria das Himmelsbrot bringt, ist nahe verwandt mit B. 78, die Darstellung Christi im Tempel hat viel Ähnlichkeit mit B. 88, und ebenso ist die Figur Mariä in dem Abschied Christi von seiner Mutter ganz Dürerisch empfunden —, doch finden sich so viel Plumpheiten in den Typen und so wenig Kraft in der Schilderung, daß Dürer unmöglich für den Entwurf verantwortlich gemacht werden kann.

Dagegen stehen die Glasgemälde dem Werk des Meisters der St. Benedikt-Legende so außerordentlich nahe, daß sie sicher von diesem Meister selbst entworfen sind. Besonders die Versuchung Christi und Christus mit den Jüngern in Emmaus stimmen auffallend mit den Evangelienholzschnitten[1] dieses Dürerschülers überein; dabei sind aber sklavische Nachahmungen vermieden, so daß es nicht wahrscheinlich ist, daß die Glasgemälde einfach nach den Holzschnitten kopiert sind. Die Szene mit dem jugendlichen Jesus im Tempel geht außerdem ganz besonders nahe mit der gleichen Darstellung aus dem Zyklus der sieben Schmerzen Mariä in der Dresdner Galerie zusammen, die früher Thode[2] Dürer selbst zuschreiben wollte, die aber jetzt unbedingt als Werke des Benediktmeisters anzuerkennen sind. Die Grundlacher Glasgemälde

[1] Publiziert von der Graphischen Gesellschaft als XI. Veröffentlichung, Berlin, Bruno Cassirer 1909.

[2] Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen Bd. XXII, S. 90.



JOSEPH MOEST (KÖLN) HL. BRUNO
Holzstatuette

erweitern das Werk dieses Meisters also in der glücklichsten Weise und festigen es dadurch, daß sie genau auf das Jahr datiert sind.

Außerdem scheinen sie die Wechtlin-Hypothese Röttingers [1]) zu bekräftigen, die den Benediktmeister mit Hans Wechtlin identifiziert. Nach Röttingers Anschauung arbeitete Wechtlin seit 1499 bei Dürer und kehrte 1505, als der Meister nach Italien ging, in seine Vaterstadt zurück. Die Glasgemälde könnten also ganz gut noch vor der italienischen Reise entstanden sein. Ferner haben die Gründlacher Tafeln viel Ähnlichkeit mit den Holzschnitten der Straßburger Passion, vor allem die Darstellung Christi im Tempel und die Szene: Christus und die Ehebrecherin.

Durch ihre genaue Datierung sind die Gründlacher Glasgemälde wichtig zur zeitlichen Bestimmung einiger Werke, die ihnen nahe stehen; vor allem gehören hierher vier Tafeln in der an Nürnberger Glasgemälden so reichen Sammlung auf der Veste Koburg, die sich einst in der Burgkapelle zu Nürnberg befanden. Schon inhaltlich erinnern sie an Gründlach: Es sind auch hier Szenen aus dem Marienleben zur Darstellung gebracht, die Geburt Mariä und die Geburt Christi. Die Umrahmung ist mit einfachen Kompositkapitellen angedeutet und auch hier weisen einfach gehaltene Wappenschilde — das eine Mal das Wappen der Hörnler und der Rummel mit dem der Hörnler, das andere Mal das der Rummel und der Staiber — auf angesehene Nürnberger Bürgerfamilien als Stifter hin. Trotzdem die Tafeln ziemlich stark restauriert sind, ist doch zu erkennen, daß sie den Gründlacher Gemälden in der Zeichnung nahe verwandt sind; ganz ähnlich sind auch die Landschaftsausblicke gegeben, und schließlich muß auch die ursprüngliche Anordnung dieselbe gewesen sein; es gehören immer zwei Tafeln zusammen und füllen gerade die Breite des Fensters aus.

Ähnlich verhält es sich auch mit zwei Verglasungen im Besitze des Frh. v. Tucher in Nürnberg, die in dem Tucherschen Haus in der Grasergasse in der Hauskapelle sich befinden.[2]) Sie stehen im Figuralen Dürer sehr nahe, und auch zu dem naturalistischen Beiwerk finden sich im Werke dieses Künstlers Analogien; z. B. das Käuzchen im Maßwerk des Fensters, das den hl. Andreas und einen hl. Papst enthält, kommt ähnlich auf B. 82 vor, so daß man versucht ist, den Entwurf einem Schüler Dürers zuzuweisen (Abb. S. 240). Doch bekunden die Übereinstimmungen mit Gründlach, ganz abgesehen von allem

[1]) Genaue Angaben im Jahrbuch d. Kunsth. Sammlungen des allerhöchst. Kaiserhauses Bd. XXVII, Heft 1, S. 11 ff.

[2]) Vgl. Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 167 und 168.



Statuette in Lindenholz

JOSEPH MOEST (KÖLN)
HEILIGER MARTIN

anderen, daß die Tafeln in dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sind, nicht zwischen 1510 und 1520, wie der Katalog will.

Das bedeutendste Werk der Nürnberger Glasmalerei aus den ersten zehn Jahren des 16. Jahrhunderts sind die Landauerfenster im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Bevor sie auf dem Boden eines schlesischen Schlosses entdeckt und nach Berlin überführt wurden, befanden sich diese Tafeln in dem Landauer-Zwölfbrüderhaus zu Nürnberg in der 1507 bis 1508 erbauten Kapelle und waren noch im 18. Jahrhundert dort zu sehen. Der rechteckige, mit einem kunstvollen Sterngewölbe versehene Raum besitzt in beträchtlicher Höhe an der längeren Ostseite drei, an der schmalen Nordseite zwei, und an der Südseite ein rundbogig geschlossenes Fenster. Das Mittelfenster der Ostwand ist durch größere Breite besonders markiert, und unter ihm stand das Dürersche Allerheiligenbild. Alle Fenster waren genau in derselben Weise wie in Gründlach mit einem ungefähr 1 m hohen, gerade schließenden Streifen von Glasmalereien geschmückt, wie es heute die an Ort und Stelle angebrachten Kopien zeigen; doch ist ein Teil verloren gegangen. Nur vier von den Fenstern konnten wiederhergestellt werden, und auch diese sind stark restauriert.[1])

Inhaltlich sind die Gemälde von besonderem Interesse. In dem Mittelfenster ist die Dreieinigkeit abgebildet, auf dem Himmelsgewölbe thronend, links davon der Stifter Matthäus Landauer mit seinen Angehörigen von einem Engel, der vom Himmel herabkommt, an der Hand gehalten, rechts die klugen und törichten Jungfrauen. Zwei andere Tafeln stellen den Kampf der Engel mit den Teufeln und die Opferung Isaaks dar, und auf dem letzten der erhaltenen Gemälde — dem am stärksten restaurierten — ist Maria zu sehen, von den Engeln verehrt, ferner sechs Apostel, die Symbole der vier Evangelisten und der Papst. Ein weißer Streifen schließt unten jede Tafel ab, und auf ihm findet sich öfters die Jahreszahl 1508 und in gotischen Minuskeln eine lange Inschrift, die die Darstellung noch näher erläutert.

Der Sinn dieses Gebets, denn als solches ist die Inschrift wohl aufzufassen, ist ohne weiteres klar; doch werden wir Text und Darstellung richtiger verstehen, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die Landauer Kapelle »allen Heiligen« geweiht war. In dem bei Koberger 1488 gedruckten Heiligenbuch findet sich unter dem Titel: »Von allen Gottes Heyligen« eine lange Betrachtung, die fast wie der Grundtext zu unseren Fenstern anmutet. Darin ist zu lesen: »Wir sollen billiche aller Heyligen Tag ehren und sie bitten, daß sie uns um Gott erwerben, daß wir auch zu ihm kommen und ewiglich mit ihm leben.« Und weiterhin: Wir sollen an dem Tag des ersten loben die Heilige Dreifaltigkeit in der Ewigkeit und die Ewigkeit in der Dreifaltigkeit und das Gut, das Gott selbst ist, wesenlich. Wir sollen auch seine werte Mutter, die Maria loben und alles das, das sie von Gott hat und sollen sie bitten, daß sie uns um Gott erwerb, daß ihr Schar mit uns erfüllet werd. Darnach sollen wir die Heyligen, Patriarchen und Propheten loben und ehren



F. SEEBÖCK (ROM) DR. HERM. SCHELL

Text S. 108

[1]) An Literatur über die Landauerfenster ist zu erwähnen: Kunstchronik 1891, S. 145 (von Springer); Bayerische Gewerbezeitung 1891, S. 429; W. Vogt, Geschichte des Landauer Zwölfbrüderhauses 1900, S. 26; Thausing, Albrecht Dürer, 2. Auflage Bd. II, S. 25. Springer erwähnt die Fenster in seinem Dürerbuch, S. 70.

um ihren festen Glauben und sollen sie bitten, daß sie uns um Gott erwerben, daß wir Gott von ganzem Herzen lieb haben. Und sollen die Hl. Märtyrer um ihre Stärke loben und sollen die heiligen Beichtiger um ihr heiliges Leben loben, darnach sollen wir die reinen Jungfrauen loben um ihre Reinigkeit und sie bitten, daß sie uns um Gott erwerben Ablaß unserer Sünde und alle die Tugend, damit wir das Himmelreich verdienen.« Ferner ist ausführlich geschildert, welche Freude der fromme Christ empfängt, dessen Seel zum Himmel fährt«. Es kommen die Zwelfboten und grüßen sie und geben ihr ihren Lohn, darnach alle Märtyrer und die Beichtiger und auch die süßigliche Maria mit allen Jungfrauen und es grüßet sie ein jeglicher Engel und Heyliger besonders und gibt ihr Freud und ihren Lohn.



F. SEEBOCK (ROM) DR. A. SCHNÜTGEN

Unsere Darstellung wirkt fast wie eine Illustration dieses Gebets: Der fromme Stifter Mathäus Landauer wird von der Hand des Engels in das Paradies geleitet, und die Jungfrau Maria, die Apostel und die Evangelisten legen Fürbitte für ihn ein bei der heiligen Dreieinigkeit, die in dem Mittelpunkt des Ganzen steht. Die klugen Jungfrauen sind dann ein Beispiel der geistig wachsamen, ihrer religiösen Pflicht eifrig nachkommenden Menschen, die Gnade vor Gottes Antlitz finden, während die törichten Jungfrauen die gerechte Strafe für ihre Laxheit erreicht. Der Engelsturz und Isaaks Opferung sind bildlich zu verstehen, als Symbol des Sieges, den das Gute über das Böse davonträgt, und als Exempel der göttlichen Gnade, die dem gehorsamen Menschen zuteil wird.

Daß auch die übrigen Fenster mit Glasgemälden ausgestattet waren, ist sicher anzunehmen; ebenso ist kaum zu bezweifeln, daß die verlorenen Tafeln sich in demselben Gedankenkreis bewegten und ihn mehr im einzelnen variierten. Den mächtigen Schluß dazu bildete das Dürersche Allerheiligenbild, das einst den Hochaltar der Kapelle schmückte.

In jenem Heiligenbuch befindet sich als Textillustration ein primitiver Holzschnitt, auf dem die Krönung Mariä mit Gottvater, Christus und der Taube des heiligen Geistes zu sehen ist. Links davon knien Frauen, rechts Männer, das Ganze spielt auf Wolken. Das ist in den Grundzügen der Prototyp des Wiener Bildes und steht zu diesem in demselben Verhältnis wie die Holzschnitte der Nürnberger Bibel von 1493 zur Apokalypse des Nürnberger Meisters, — ein neues Beispiel für das Wirken der Tradition in der Nürnberger Kunst, für das auch das Verhältnis von Glasgemälde and Altarbild interessant ist.[1])

Trotzdem beide inhaltlich enge zusammengehören, sind sie ihrem Charakter nach doch wesentlich verschieden. Das Allerheiligenbild wirkt gar nicht mehr als Altarbild und spezielle Stiftung im gotischen Sinne, sondern mehr als eine typische, monumentale Darstellung des Gebets oder eine Huldigung an die heilige Dreifaltigkeit; die Glasmalereien bewegen sich durchaus noch in den alten

[1]) Dürer galt übrigens selbst lange Zeit als Glasmaler. In England in einer Kirche sollen bezeichnete Glasmalereien von ihm sein (Schasler, Dioskuren XIII., S. 300 und VII., S. 114). Eine Darstellung der Veronika mit dem Schweißtuch mit Jahreszahl 1510 und Monogramm wurde in Nürnberg, 1862, gefunden. Die Ambraser Sammlung in Wien bewahrt eine Tafel mit 1504 und Monogramm bezeichnet, die wahrscheinlich auf einen Entwurf von Dürer zurückgeht. (Abbildg. Mitteilungen d. k. k. Zentralkommission VIII. Thausing I. S. 325.)



F. SEEBÖCK (ROM) KNABENBÜSTE
Text S. 198

Konventionen. Statt der machtvollen Komposition eine Reihe von Einzeldarstellungen, die unter sich nur schlecht zusammengeschlossen sind, an Stelle der wundervoll gezeichneten Figuren Typen von etwas allgemeiner Charakterisierung, unter denen selbst eine so ganz mittelalterliche Bildung wie die Dreieinigkeit — ein Kopf mit drei Gesichtern — sich findet. Die Darstellung ist etwas knapp, die Zeichnung der Gesichter und der Falten manchmal etwas plump, — vgl. die Figur des Abraham — und von irgend welchen Anklängen an die Renaissance ist nichts zu spüren. Demnach scheint Dürer als Visierer für die Glasgemälde nicht in Betracht zu kommen, und wir müßten einen anderen Nürnberger Künstler dafür suchen. Dagegen ist es jedoch von vornherein natürlich, anzunehmen, was wir später bei der Rochuskapelle wiederfinden, daß der Künstler, der den Altar einer Kapelle gemacht hat, auch die Glasfenster dazu entwirft; ferner spricht in unserem Falle, abgesehen von dem inhaltlichen Zusammenhang, noch der Umstand dafür, daß der erste Entwurf zu dem Wiener Bild, die Zeichnung im Besitze des Herzogs von Aumale (Lippmann Nr. 334), aus demselben Jahre stammt, in dem die Fenster gefertigt wurden, und endlich finden sich viele stilistische Übereinstimmungen, zwischen den Landauerfenstern und dem Werk Dürers. Die Gestalt der Dreieinigkeit hat im Faltenwurf Ähnlichkeit mit dem Kaiser Maximilian auf dem Titelblatt von Celtes »quatuor libri amorum« 1502; eng sind auch die Beziehungen zu der Apokalypse und dem Marienleben. Der König auf der Marter des Heiligen (B. 61) hat ähnlichen Typus wie der Gottvater auf der Szene mit den klugen und törichten Jungfrauen, und zu den Engeln zu Seiten der Dreieinigkeit finden sich leicht Parallelen im Marienleben — z. B. die Szene mit Joachim (B. 78). Sehr weitgehend ist die Ähnlichkeit der Drachenszene mit der gleichen Darstellung der Apokalypse (B. 72) und mit einer Zeichnung im Britischen Museum (L. 245) von 1509 — vor allem die Engel, die den Drachen töten, sind ähnlich —, und sehr viele Ähnlichkeiten finden sich natürlicherweise speziell mit dem Allerheiligenbild. Besonders die Gruppe links auf dem Bild, die heiligen Jungfrauen mit den Kränzen im Haar, entspricht in Haltung und Faltenwurf fast genau den Figuren der klugen Jungfrauen auf den Fenstern, ebenso die Engel und die geflügelten Engelköpfe, die auf dem Bild wie auf den Glasgemälden sehr häufig verwendet sind. Nahe ist auch die Verwandtschaft mit dem Holzschnitt der hl. Dreifaltigkeit von 1511 (B. 122), und so ist der Schluß wohl zwingend, daß die Vorzeichnungen zu den Landauerfenstern in nächster Nähe Dürers gefertigt wurden.

Zweifellos hat an dem relativ schlechten Eindruck auch der Glasmaler schuld. Er kann unmöglich mit seinem spröden Material den Reiz einer Handzeichnung wiedergeben; dazu haben wir uns wohl zu denken, daß er manches hinzu getan hat. Der ornamentale Abschluß, den jede Tafel oben besitzt, wurde wohl von dem Glasmaler erfunden, wenn sich auch im einzelnen manche Übereinstimmungen mit der Predella und den Zwickelfüllungen des geschnitzten Rahmens, der das Allerheiligenbild umgibt, finden lassen. Diese Ornamentik[1]) ist noch ganz gotisch: in flachem Bogen zusammengebundene Äste mit zackigen, gerollten Blättern, oder Weinranken mit Trauben, dazwischen eingestreut Vögel mit langen Schnäbeln füllen die Ecken jeder Tafel. Der Wechsel von Weiß und Gelb ist noch von früher her beibehalten, von den Säulen und Stämmen, die sonst die Bilder seitlich begrenzten, ist nichts mehr zu sehen, die Darstellung ist unbedingt die Hauptsache.

Den Landauerfenstern außerordentlich nahe steht das Löffelholzfenster im rechten Seitenschiff der Lorenzerkirche. Vier prächtige, vor dunkelblauem, gemustertem Grund stehende Wappen weisen auf Glieder der Familie

[1]) Erwähnt bei Val. Scherer, Die Ornamentik bei Albrecht Dürer, S. 68.



FRANZ SEEBOCK, ROM
PAPST PIUS X.

Text Heft

Löffelholz hin,[1]) die Figuren Johannes des Täufers und der hl. Katharina zu den Seiten bestimmen noch näher als Stifter Johann Löffelholz und seine Gemahlin Katharina Dintner; die obere Reihe der Verglasung bilden drei große Darstellungen aus der biblischen Geschichte: die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Durch die Stifter auf das Jahr 1509 zu datieren, zeigen diese Tafeln besonders deutlich den ausgeprägten Stil des beginnenden 16. Jahrhunderts. Der Glasmaler geht vor allem darauf aus, die Zahl der farbigen Gläser zu vermindern durch häufige Verwendung von Silbergelb und durch Benützung von wenigen großen Farbflächen; Bleie vermeidet er, soviel es geht; er disponiert die Figuren so, daß sie von den Steinpfosten der Fenster nicht überschnitten werden und das Bildmäßige klar zur Erscheinung kommt. Besonders beachtenswert ist die feine Nuancierung in der Zeichnung, z. B. in dem Kopf des Johannes, die feine Modellierung seines Bartes, und die fast schon bewußt zu nennende, gar nicht mehr befangene Haltung der Heiligenfiguren. Zweifellos hat ein bedeutender Künstler die Visierung geliefert; mit Dürer haben die Tafeln allerdings nichts zu tun; die Komposition ist ganz typisch, ohne irgend welche individuellen Züge; die etwas verkniffenen Gesichter und die bauschigen, den Körper fast verdeckenden Gewänder lassen auf einen Maler schließen, der Hans v. Kulmbach nahe steht. Daß einer der Trauts die Vorzeichnungen gemacht hat, — woran vielleicht zu denken — ist doch nicht wahrscheinlich, obwohl die Löffelholz mit ihnen zu dieser Zeit öfters in Verbindung standen.[2]) Die ornamentalen Eckfüllungen sind beinahe identisch mit denen der Landauerfenster; im übrigen ist beachtenswert, daß sich in der Michaelskapelle der Frauenkirche (über der Vorhalle) ein Glasgemälde der hl. Katharina findet, das dem entsprechenden Bild des Löffelholzfensters auffallend ähnlich sieht. Nur sind die Seiten vertauscht und die Farben anders, der Kopf ist restauriert. Das alte Stück befindet sich nebst einigen anderen Fragmenten aus derselben Kirche im Germanischen Museum (Kat. Nr. 173, 202—205). Zur hl. Katharina gehört noch die hl. Anna selbdritt und der hl. Sebastian in demselben

[1]) Friedrich war mit Agnes Hassfurter verheiratet. Er hatte zwei Söhne, 1.) Hans, 1392—1455, vermählt mit Barbara Hayd, 2.) Wilhelm, gestorben 1475, vermählt mit Kunigunda Baumgartner. Dessen Sohn Johann starb 1509; seine Gemahlin, Katharina Dintner, starb 1511. (Biedermann: Tab. 104.)

[2]) Vgl. darüber Rauch a. a. O. S. 8 u. S. 33.



MAX ROSSMANN (AMORBACH) ST. JAKOBUS

Der Heilige fängt einen Baum auf



MAX ROSSMANN (AMORBACH) ST. PETRUS

Fenster und die von einer Verkündung stammende Maria im ersten Fenster links im Schiff, alles stark durch die Restauration in den Jahren 1879—81 mitgenommene Arbeiten, etwas schwächlich in der Zeichnung, aber wohl sicher aus der Werkstatt des Meisters stammend, der das Löffelholzfenster geliefert hat. (Schluß folgt)

DIE DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST UND CHRISTLICHE KUNSTAUSSTELLUNGEN

Als eine ihrer wichtigsten Aufgaben hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst es immer betrachtet, auf die Veranstaltung geschlossener Ausstellungen christlicher Kunst hinzuwirken. Nach Überwindung von mancherlei Schwierigkeiten gelang es ihr schon nach wenigen Jahren ihres Bestehens, einen recht befriedigenden Erfolg zu erzielen: Die erste derartige Ausstellung konnte bei Gelegenheit der 42. Generalversammlung der deutschen Katholiken im Jahre 1895 zu München im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz stattfinden (vgl. III. Bericht, S. 4—18).

Schon das folgende Jahr sah die zweite Ausstellung. Sie fand in Dortmund statt zur Zeit des 43. Katholikentages 1896 (vgl. IV. Bericht, S. 4—9).

Besonders verdient hervorgehoben zu werden die dritte Ausstellung, die wieder in München und zwar im Jahre 1899 stattfand. Auf der großen, von der Münchener Künstlergenossenschaft im Kgl. Glaspalast veranstalteten Kunstausstellung konnten die christlichen Künstler als besondere Gruppe ausstellen (vgl. VI. Jahresbericht, S. 9f., VII. Jahresbericht, S. 9—20, VIII. Jahresbericht, S. 11f.).



Ölgemälde

MAX ROSSMANN (AMORBACH)
MATER DOLOROSA



Ölgemälde

MAX ROSSMANN (AMORBACH)
DER KREUZTRAGENDE HEILAND



MAX ROSSMANN STUDIE
Kohlezeichnung

Gelegenheit zur nächsten Ausstellung für christliche Kunst bot die 51. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Regensburg 1904 (vgl. Bericht über das XII. Vereinsjahr 1904, S. 5 f., ferner in der Zeitschrift »Die christliche Kunst«, I. Jahrg., S. 49, Heft 1, Beil. S. I, Heft 2, Beil. S. I).

Im Jahre 1905 beteiligten sich Mitglieder der Deutschen Gesellschaft als geschlossene Gruppe an der Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession) in Wien (vgl. Bericht über das XIII. Vereinsjahr 1905, S. 6, »Die christl. Kunst« II. Jahrg., S. 217, Heft 3, Beil. S. II).

Auch an der Ausstellung für christliche Kunst zu Aachen 1907 beteiligten sich Künstlermitglieder der Deutschen Gesellschaft (vgl. »Die christl. Kunst« IV. Jahrg., S. 94, Beil. S. 3, 28, 85).

Die »Ausstellung München 1908« enthielt eine eigene Abteilung für christliche Kunst, in der die meisten Aussteller Mitglieder der Deutschen Gesellschaft waren (vgl. Bericht über das XVI. Vereinsjahr 1908, S. 10, Bericht über die XIV. Generalversammlung 1909 in München, S. 9, »Die christl. Kunst« V. Jahrg., S. 193).

Von größter Bedeutung waren die »Großen Kunstausstellungen Düsseldorf 1909«. In der Abteilung für christliche Kunst stellten Mitglieder der Deutschen Gesellschaft in drei gesonderten Räumen, einem größeren und zwei kleineren, aus. Verschiedene nicht Münchener Mitglieder schlossen sich lokalen Ausstellungsgruppen an (vgl. Bericht über das XVI. Vereinsjahr 1908, S. 10, Bericht über die XIV. Generalversammlung 1909 in München, S. 9 f., ferner »Die christl. Kunst« IV. Jahrg., S. 96, 176, Beil. S. 5, 116, 120, V. Jahrg., S. 270, 314, 321, 358, VI. Jahrg., S. 16, 33; »Der Pionier« I. Jahrg., S. 96).

Seit dem Jahre 1900 besteht eine ständige Ausstellung für christliche Kunst in München, Karlstraße 6. Die hiezu zur Verfügung stehenden Räume können wegen ihrer Unzulänglichkeit und ihrer wenig günstigen Lage nur als bescheidener Anfang und vorläufiger Notbehelf angesehen werden. Besonders in den letzten fünf Jahren hat der Vorstand der Deutschen Gesellschaft mit aller Energie darauf hingearbeitet, daß das Ausstellungswesen für christliche Kunst in Bälde in einem großzügigen, der Sache würdigen Maßstabe ausgebildet werden könne. Wenn das Ziel noch nicht erreicht ist, so liegt die Schuld nicht beim Vorstande, sondern in besonderen Verhältnissen.

Weiteres über die besprochene Tätigkeit der Deutschen Gesellschaft sowie über sich entgegenstellende Schwierigkeiten ersehe man aus dem V. Bericht, S. 6f., VI. Jahresbericht, Anhang S. 19 f., Bericht über das XI. Vereinsjahr 1903, S. 13, Bericht über die X. Generalversammlung 1903 in München, S. 45 f., Bericht über die XII. Generalversammlung 1905 in München, S. 6, Bericht über das XIV. Vereinsjahr 1906, S. 8, Bericht über die XIII. Generalversammlung 1907 in Speyer, S. 6, Bericht über die XIV. Generalversammlung 1909 in München, S. 10. A. H.



MAX ROSSMANN AMORBACH
HULDIGUNG VOR DEM CHRISTKIND



MAX ROSSMANN STUDIE
Kohlezeichnung

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

Wenn die Kunstausstellungen, so wie sie jetzt in maßloser Fülle auftreten, das kunstfreundliche Publikum wirklich zur Kunst führen würden, dann könnten wir nicht mehr weit von jenem idealen Zustand entfernt sein, wie er etwa in Hellas unter Perikles blühte.

Ausstellung löst Ausstellung ab, und zur Modeerscheinung ist die Kollektion geworden, die abwechslungsreich einer der anderen allwöchentlich dutzendfach folgt, wenn wir alle Ausstellungsmöglichkeiten in München ins Auge fassen. Aber trotz dieser ungeheuren Produktion und der scheinbar immensen Schaffensfreude scheint es jedoch, als ob diese künstlerische Übernahrung mit den denkbar größten Mißerfolgen arbeitete. Einmal ist der finanzielle Erfolg im Gegensatz zur angewandten Mühe kaum nennenswert, andererseits aber, und das scheint mir das Wichtigere, eilen wir durch die allzustarke Gleichmäßigkeit des Geschaffenen einem Niveau entgegen, das sich durch die Breite, aber nicht durch Tiefe bemerkbar macht. Dies liegt hauptsächlich darin, daß die meisten Maler, Bildhauer, Graphiker, Zeichner sich ein handwerkliches Geschick erwerben, das wohl achtenswert, ja mitunter vortrefflich ist, und mit diesem Rüstzeug Dinge schaffen, die nur momentan reizen, denen der innere Wert, das Dauernde im Wechsel, mangelt.

Durch die allzustarke Betonung des rein Technischen geht die Wirkung auf das Innenleben der Menschen verloren, weil die eine Forderung die andere ausschließt. Diese Erscheinung steht im engsten Zusammenhang mit den Erfindungen der Neuzeit, und wird dies der in der Großstadt lebende Mensch begreifen, welcher die Neuerungen auf dem Gebiete der Elektrizität und die der Technik im allgemeinen verfolgt. Eine Epoche, die in der Eroberung der Lüfte einen der größten Triumphe feiert und feiern muß, die sich begeistert und berauscht an dem Fluge kühner Segler durch ein bisher noch unbeherrschtes Gebiet, eine solche Zeit wird auch auf dem Gebiete der Kunst in der Überwindung technischer Schwierigkeiten das Ziel ihres größten Ehrgeizes sehen. Zu zeigen, wie weit die technische Geschicklichkeit es bringen kann, wie die schwersten Probleme mit Hilfe der Ölfarbe zu lösen sind, wie stark die schrankenlose Ausnützung und raffinierteste Behandlung der Materie getrieben werden kann, das ist's, wohin unsere Kunstströmung tendiert. Daß nebenbei ihre edelsten Aufgaben verkümmern, die darin bestehen, Offenbarungen eines inneren Seelenlebens zu vermitteln, ist ja selbstverständlich für den, der aus der Geschichte die Wellenbewegung in der Kunst kennt.

Diese Epoche, in der wir leben, als solche verächtlich zu machen oder als eifernder Bußprediger zu verdammen, ist ebenso ungerecht als überflüssig; denn was entsteht, das entsteht aus einer gesetzmäßigen Naturnotwendigkeit heraus, und dem Chronisten kommt es nur zu, aufzuzeichnen und die Gründe für die Erscheinungen anzugeben, etwa wie der Meteorologe den Stand seiner Instrumente zu registrieren und die Schlüsse daraus zu ziehen hat.

Was nun die Frühjahrsausstellung betrifft, so steht sie unter den angegebenen Zeichen der Technik, und da haben wir es größtenteils mit jungen Elementen zu tun, denen man in dankenswerter Weise Gelegenheit gegeben hat, ihr Können der Öffentlichkeit zu zeigen, um Nutzen und Lehren aus dem Ausstellungswesen ziehen zu können.

Wenn man bedenkt, daß der Katalog 381 Werke aufzählt, und sich vergegenwärtigt, daß die drei-, ja vierfache Anzahl von Kunstobjekten eingeliefert wurde, so kann man sich von der großen Anzahl der produzierenden jungen Generation einen Begriff machen, zumal der weitaus größte Teil sich nicht einmal der Secession zuwendet, sondern dem neugegründeten Künstlerverband mit seiner verlockenden Devise der »Jurylosigkeit« anschließt.

An Frische und Kraft des Könnens steht diese Ausstellung hinter jener des letzten Frühjahrs nicht zurück. Neue Erscheinungen sind wieder hinzugetreten, aber sie verstärken den Eindruck des Ganzen nicht; denn, wie schon angedeutet, sind die Grenzen der technischen Möglichkeiten mit unserem einmal gegebenen Farbenmaterial fast ganz erschöpft.

Überwiegend sind die Landschaften, wie auch in allen anderen Korporationen. Hinzu kommen männliche und weibliche Akte in meist konventionellen Lagen und Stellungen, ferner Bildnisse, letztere durchwegs Studien und Problemversuche. Eines der interessantesten der letzteren Gattung ist Ernst Burmesters Selbstporträt. Er hat sich inmitten seines Studienplatzes im hohen Schilf in brennendster Glut eines heißen Mittags gemalt und das wiederholt, was schon vor fünfzig Jahren Lenbach unternahm, der später jene Periode seines Schaffens als »Sonnenfanatismus« bezeichnete. Ähnliche Wege schlagen auch andere Maler noch ein, so Christian



RICHARD KAISER (MÜNCHEN) VORFRÜHLING

Landenberger in seinem »Maler«, neben dem »Kopf im Freien« und »Boot am Strande«, eine seiner erfreulichsten Arbeiten. Der treffliche Wilhelm L. Lehmann sowie Wilhelm Stumpf in einem Schneebilde mit alter Mühle suchen desgleichen Lichteffekte und heiße Sonnenglut auszuprägen.

Von der guten, althergebrachten Qualitätsmalerei der Holländer weicht Cornel. Maks in der galanten Unterhaltung, welche drei Damen und einen Herrn im Freien am Tische sitzend darstellt, ab. Wenngleich das holländische Rezept noch teilweise erkennbar ist, so drängt doch in der ganzen Auffassung und Durchbildung eine frischere, neuzeitliche Malerei vor. Unter den zahlreichen Akten fallen die von Paul Roloff auf. Weniger sicher, aber dennoch talentvoll müssen die Aktstudien von Carl Schwalbach genannt werden, während Walter Schnackenberg einen Teil seiner Frische, zumal in dem liegenden Akt, gegenüber dem vorigen Jahr verloren hat. Überhaupt sind Aktfiguren langweilig, wenn nicht in der Bewegung oder durch den Rhythmus der Linien irgend eine künstlerische Absicht zum Ausdruck gekommen ist. Es ist unbegreiflich, daß den Künstlern, wenn sie dem unverhüllten Leibe gegenüberstehen, so wenig einfällt, was sie damit machen sollen. Irgend eine banale hockende, kauernde Stellung oder gar eine gesuchte Verkürzung scheinen der Gipfelpunkt allen Geschmackes zu sein. So gibt Max Feldbauer einen liegenden Akt in stärkster Verkürzung von der Fußsohle aus gesehen. Dem gegenüber wäre als Thema wenig einzuwenden. Nun aber löst er durch eine übertriebene, malerisch sein sollende Fleckenwirkung jede Form auf, so daß der Körper nicht mehr wie aus Fleisch und Blut erscheint, sondern wie eine auseinanderfließende weichliche Masse. Diese Manier, die auch in weiteren Kreisen allmählich Umfang gewinnt, gelangt zu einer Übertriebenheit, die dem Wesen der Malerei widerspricht. Wenn, wie es im Prinzip des Impressionismus liegt, es nicht notwendig sein soll, etwas in der Malerei zu erkennen, sondern zu empfinden, so muß doch dies Empfundene von dem Künstler nach einer bestimmten Richtung gelenkt sein, wenn sie den wahren Zweck erreichen soll.

Dasselbe gilt in noch höherem Maße für die religiöse Malerei.

Da bringt Max Beckmann eine als »Beweinung« betitelte Malerei, bei der es unmöglich ist, einerseits bei solch ordinärem, nacktem Typus an Christus, anderseits bei den übrigen Gestalten an heilige Frauen zu denken. Die Durchdringung der religiösen Idee, oder wenigstens des Themas, ist doch die erste Forderung, auch wenn man sich auf den freiesten Standpunkt der realistischen Bestrebungen stellen will. Ebenso kann doch niemand leugnen, daß auch das Bildnis in erster Linie Bildnis sein soll, Menschendarstellung! Nicht, wie wir so oft erkennen, daß der oder jener gute Bekannte als reines Objekt von Licht und Schatten, von kalten



HERMANN PLEUER (STUTTGART) DÄMMERUNG

und warmen Tönen zu betrachten sei; dazu braucht man kein Menschenantlitz, da genügt ein Messingkessel oder ein Kohlstrunk auch. Je technikloser, je weniger auffällig der Maler sein Ziel mit den Mitteln der Farbe erreichen kann, desto edler und geistreicher wird auch das Werk sein. Daß der Versuch hierzu bei der intelligenten Jungmannschaft auch gemacht wird, beweisen die Studien und Bildnisse von Lothar Bechstein, Paula von Blankenburg, die allerdings in der blauen Dame zu blau geworden ist, Agnes von Bülow, Ferdin. Dorsch, Aug. Fricke, Herm. Groeber, Eduard Muemke, Rudolf Nissl, Robert Sterl, in dem famosen Bildnis des Generalmusikdirektors »E. von Schuch«, und Curt Witte. Über den Rahmen des Porträts hinaus, aber dennoch hierhin gehörend, muß die ganz vorzügliche Leistung von Emilie von Hallavanya erwähnt werden. Diese talentvolle Malerin schildert in Lebensgröße zwei Damen am Kaffeetisch. Die porträtmäßige Auffassung, vereint mit einer Ungezwungenheit und Freiheit der Komposition, erhebt diese Arbeit, verstärkt durch die wohlverteilten Farbwerte, über das Durchschnittsmaß der sonstigen Leistungen hinaus. Als treffliche Neuerscheinungen, auf welche ein Ausstellungswesen, wenn es gesund bleiben will, hohen Wert legen muß, kommen folgende in Betracht. Otto Bauriedl mit zwei prächtigen Winterlandschaften, die eine klare Naturauffassung mit einer Technik vereinigen, welche einen eigenen Weg suchen, fern der herkömmlichen Art; Giulio Beda »Trüber Tag in Röhrmoos« und eine leuchtende »Abendsonne«; Carl Caspar, von dem man vier Bilder aufnahm, ist am besten vertreten durch den »Frühlingsspaziergang«, in dem so recht das Sprossen und Keimen, das Wiedererwachen der Natur zum Ausdruck gebracht ist. Von Marie Caspar-Filser sahen wir schon einige Arbeiten im Kunstverein und möchten hier nur noch einmal auf das großzügige Bild einer schwäbischen »Alblandschaft« im Vorfrühling hinweisen.

Recht hübsch sind auch die Aquarelle von Rich. Dreher, insbesondere das Motiv aus Florenz; diesem schließen sich die impressionistisch aufgefaßten Skizzen aus dem »Fuhrwesen« von Hans von Hayeck an. Diesen Künstler schätzen wir schon längst als älteren Vertreter der Secession. Weniger bekannt jedoch ist Moritz Heymann. Die Regenstimmung aus Venedig zeigt, wie unwahr die so massenhaft auftretenden Veduten aus der Lagunenstadt sonst sind. Als ein Techniker von Virtuosität zeigt sich Alfred Marxer; die ausgestellten Fischstilleben gehören mit zu den Glanzstücken der Ausstellung. Otto Altenkirch, Gust. Buchner, Herm. Pampel, Schrader-Velgen, Schmid-Fichtelberg steuerten beachtenswerte Landschaften bei.

Daß auch die Anlehnung an Hodler nicht fehlen darf, zeigt ein als »Diesseits« betiteltes Bild von Theod. Schindler.

Von den Künstlern, die wir als Mitglieder der Secession oder bewährte Gäste längst kennen, begrüßen wir Paul Crodel, der wieder gewaltige Fortschritte auf dem landschaftlichen Gebiete zu verzeichnen hat. Eine friedliche Stille und erhabene Größe weht uns aus dem prächtigen Gebirgsdorfe im einsam verschneiten Tal entgegen. Wir können hier mit dem Künstler Erlebtes mitfühlen, ebenso in der köstlichen Idylle des im



FRITZ BAER (MÜNCHEN) ABEND IM HERBST

herbstlichen Schmucke gelagerten Klosters »Schäftlarn« und der frisch und prickelnd gemalten »Waldschenke«. Die Freude, die wir an diesen Bildern gewinnen, wozu auch die trefflichen Werke eines Theodor Esser, Rich. Kaiser, Alb. Lamm, Carl Meyer-Basel, Karl Piepho, Carl Reiser, Richard Winternitz gehören, besteht darin, daß mit Hilfe der Technik feine Stimmungen ausgelöst und diese in eine bildmäßige Abrundung gebracht werden.

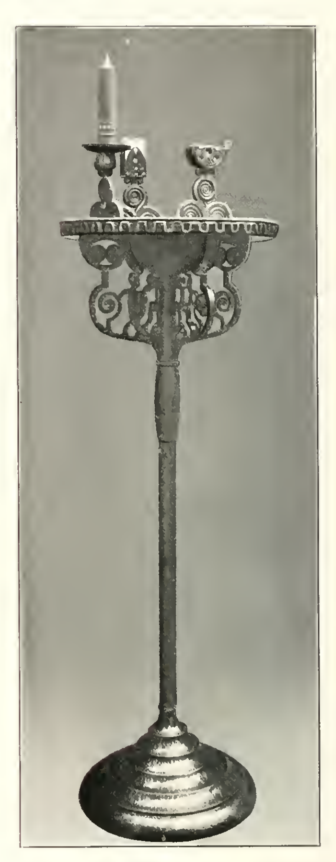
Es ist nun einmal der Endzweck jeder Malerei, auch architektonische Gliederung, Abgeschlossenheit in sich zu tragen. Gar zu oft und allzuviel wird Schul- und Studienarbeit im Negligé ausgestellt.

Nicht jede Studie, selbst nicht immer die gute, eignet sich zu Ausstellungszwecken. Diese unausgereiften Sachen, die nur der momentanen Lust wegen gemacht werden, tragen in ihrer Vordringlichkeit einen großen Teil der Mitschuld, daß unser Kunstgeschmack so tief gesunken ist. Interessant ist es schon, wenn wir zu sehen bekommen, wie ein Maler vor der Natur arbeitet, der schon durch fertige Werke bewiesen hat, daß er ein Künstler ist. Und als einen solchen nennen wir Theod. Hummel, dem alles gelingt, was er anfaßt, dem kein Problem zu schwierig, keine Werkstatt zu klein oder zu groß ist, um sein Können zu verschwenden. Diesmal ist der Schauplatz seines kritischen Malerberichtes eine Glashütte, die er in brillanter Weise in dreifacher Variation wiedergegeben hat. Viel weniger geschickt, aber vielleicht innerlicher wirkend, sind die hübschen Interieurs von Jos. Kühn. Eine lesende Dame an dunkel gebeizter Kommode dürfte die beste Leistung unter den sechs eingelieferten Werken sein. Nicht so gut wie sonst ist Schramm-Zittau; ebenso erkennt man keinen Fortschritt bei Jul. Seyler, es sei denn, daß man die Bahnen van Goghs als eine Bereicherung der Kunst ansehen müßte. In dem Bilde »Das helle Kleid« hat dem sicherlich sehr zu schätzenden Maler so etwas Ähnliches wie der im Wahnsinn untergegangene Franzose vorgeschwebt. Charles Vetter, Tooby, Willy Tiedjen, Adolf Thomann, Rich. Pietsch, Fritz Oßwald, Max Kuschel, Eugen Kirchner sind mit charakteristischen Werken vertreten, über die nichts Neues zu berichten ist. man freut sich, daß diese Künstler, wenn auch in Varianten, stets ehrliche, gesunde Kunst zu bieten bestrebt sind. Bei Ludwig Vacatko jedoch ist ein auffälliges Weiterstreben bemerkbar. Wuchtig und breit ist der männliche Akt als Rossehalter aufgefaßt, mit beispielloser Kraft heruntergemalt; noch besser vielleicht ist das diskretere kleinere Bild »Pferde am Weiher«.

Die Abteilung der zeichnenden Künste steht vollkommen unter dem Eindruck der machtvollen Persönlichkeit Frank Brangwyns. Wir treffen ja noch andere geschickte Zeichner, wie die bewährten Maler Hubert von Heyden, André Lambert, Oskar Graf, Leo Samberger, Ferdin. Staeger, Karl Thiemann, um nur einige zu nennen; jedoch alles wird übertroffen durch die gewaltigen Leistungen dieses genialen, in England lebenden Holländers. 50 Radierungen und Handzeichnungen, davon viele in respektablen Dimensionen, bilden gewissermaßen das hohe Lied menschlichen Lebens und Wirkens inmitten der



STANDER FÜR FEUERGERATE
Entworfen von Otho Orlando Kurz, ausgeführt von Jos. Frohnsbeck (München)



RAUCHTISCHCHEN
Entworfen von Otho Orlando Kurz, ausgeführt von Jos. Frohnsbeck (München)

Riesenstadte oder auf dem einsamen Lande. Von einer innerlichen Größe und Monumentalitat ist jede einzelne Figur, jeder noch so einfache Gegenstand erfaßt, und manche Gebilde wachsen heraus zu Erscheinungen, die im ersten Moment überwältigen und uns in ihrem Bann halten. Blatter wie »In einem Gerberhof« oder »Der Sturm«, der die altersgrauen Bäume an der einsamen Landstraße zu brechen droht, oder die »Tauzieher«, ferner die mächtig ragende Kirche von St. Austerberthe lassen die stärksten Eindrucke im Beschauer zurück. Dazu kommt noch, daß die technische Vollendung der Radierkunst auf eine erstaunliche Höhe gebracht ist. Das feine Relief der Strichlagen verleiht dem Ganzen einen besonderen Reiz; überhaupt scheint mir, daß der Druck der Blätter unter der persönlichen Leitung des Künstlers steht, da so viel Verständnis für die malerische Erscheinung überall sich bemerkbar macht, die dem handwerklichen Drucker von Radierungen sonst fehlt.

Die Plastik ist leider sehr spärlich vertreten, es ist auch wenig bemerkenswertes über die Arbeiten zu sagen. Die hübschen Bronzeplaketten von Hugo Becker fallen auf; dann noch der schreitende Bär von M. Fritz und die Enten in Bronze von Wilhelm Krieger.

Franz Wolter





HANS GRÄSSEL

Der neue nördliche Friedhof in München

Ansicht des Mittelbaues gegen die Straße



NEUER NÖRDLICHER FRIEDHOF IN MÜNCHEN — ANSICHT GEGEN DAS GRABERFELD

Erbaut 1896–1898. Text S. 272

HANS GRÄSSEL

Zu seinem 50. Geburtstage

Hierzu die Abbildungen dieses Heftes

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wendete sich die Architektur den Baustilen des Altertums und des Mittelalters zu. Es war das keine schöpferische Periode; doch brachten tüchtige Architekten unter Anpassung dieser Stile an die neuen Bedürfnisse bleibende Werke hervor. Um die Mitte des Jahrhunderts trat das Studium der italienischen und deutschen Renaissance in den Vordergrund, die bald darauf weiter zu einer Vorliebe für Barock führte. Man erinnerte sich wieder der bedeutenden Bauwerke, welche in diesen Epochen im eigenen Lande entstanden, studierte sie mit Liebe und knüpfte bei Neubauten an sie an. Neben den Baukünstlern, die den alten Formen treu blieben, traten schließlich in den letzten Jahrzehnten andere auf, die einen neuen Stil und ganz neue Schmuckformen suchten. Die befriedigendsten Werke brachten bis jetzt jene Architekten zustande, die sich weder in äußerlicher Weise an die Überlieferung banden noch sich außerhalb derselben stellten, und in deren Schaffen sich außerdem poetisches Empfinden mit praktischem Gestalten vereinte.

In München, dem König Ludwig I. so viele Monumentalbauten geschenkt, war es in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete der Baukunst nicht schlecht bestellt. Es sei nur auf die stattliche Reihe großartiger Kirchenbauten hingewiesen, die in erstaunlich kurzer Zeit entstanden. Schöpfungen von Gabriel v. Seidl, Georg v. Hauberrisser, August Thiersch, Heinrich Freiherr v. Schmidt, Leonhard Romeis, Hans Schurr. Allgemeiner Anerkennung erfreut sich besonders die h e u t i g e Architekturbewegung Münchens. Während die vorhergegangene Zeit völlig an der Vergangenheit hing, steht man gegenwärtig der Vergangenheit zwar ebenso liebevoll, aber unbefangener gegenüber. Man hütet sich vor der Nachahmung alter Stile, verschmäht es aber nicht, sich an der Vorzeit für die neuzeitlichen Aufgaben zu schulen; dabei erfreut sich die heimische Art einer besonderen Vorliebe. Die stärksten Anregungen gingen nach dieser



Inneres der Aussegnungshalle Text 271 ○ ○ ○ ○

⊚ DER NEUE ÖSTLICHE FRIEDHOF IN MÜNCHEN



DER ÖSTLICHE FRIEDHOF IN MÜNCHEN (1894–1899) ANSICHT DER FRIEDHOFGEBÄUDE GEGEN DAS GRÄBERFELD

Text S. 270



MAUSOLEUM
vor dem Leichenhause des östlichen Friedhofes in München. Text S. 272

Richtung von Gabriel v. Seidl aus. Für die Stadt München haben Karl Hocheder, Hans Grässel und Theodor Fischer mustergültige Bauwerke geschaffen. Nur Baurat Grässel blieb dauernd im Dienste der Stadt. Ihm ist vorliegende Publikation gewidmet.

Baurat Hans Grässel ist am 18. August 1860 zu Rehau in Oberfranken geboren. Vom Jahre 1872 ab besuchte und absolvierte er die Mittelschulen (Gewerbe- und Industrieschule) in Hof und Nürnberg. 1877—1881 studierte er Architektur an der Technischen Hochschule in München. Die Absolutorialprüfung legte er am kgl. Realgymnasium zu Speier ab. Dann praktizierte er an den kgl. Landbauämtern Nürnberg und Kissingen. Nach Ablegung der Staatsprüfung arbeitete er einige Zeit im Atelier des Professors Georg von Hauberrisser und wurde 1886 Staatsbauassistent am kgl. Landbauamt in München. In dieser Stellung führte er sein erstes selbständiges Werk aus: den Festsaalbau der kgl. Akademie der Wissenschaften im Wilhelminischen Gebäude an der Neuhauserstraße zu München. Nach Vollendung desselben im Jahre 1888 trat Grässel in den Dienst der Stadt München über, und am 1. Juni 1889 wurde der noch nicht dreißigjährige Künstler zum Stadtbauamtmann ernannt. Seitdem hat er der Stadt eine lange Reihe genialer Schöpfungen geschenkt, welche ganzen Stadtteilen ein hochkünstlerisches Gepräge verleihen.

Sein erstes Werk in der neuen Stellung war 1890—91 der Neubau des Stadtarchivs am Marienplatz und der Umbau des anstoßenden Teils des alten Rathauses der Stadt. Hier galt es, das Äußere dem unmittelbar anstoßenden alten Rathausturm anzupassen und einen allmählichen Übergang von den niedrigen Bauten am Turm zu den höheren Privatbauten zu gewinnen. An der Ausarbeitung der Inneneinrichtung dieses Baues bis in die kleinsten Einzelheiten sehen wir auch schon



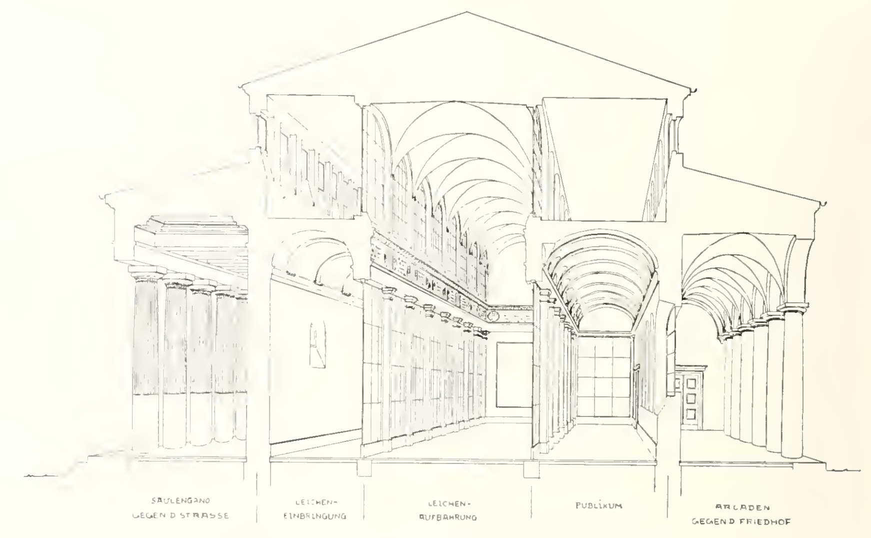
MAUSOLEUM

vor dem Leichenhause des östlichen Friedhofes in München. *Text S. 272*

des Architekten Begabung für Schaffung intimer Innenräume. Im Jahre 1892 entstand das Eichamt in der Augsburgerstraße, ein Jahr darauf das Volksbrausebad am Bavariaring, die Kleinkinderbewahranstalt an der Weinbauernstraße in Giesing und an den neuen Burgfriedensgrenzen in Schwabing, Neuhausen und Bogenhausen, später in Harlaching, Nymphenburg, Laim und Solln die große Zahl (16) der bekannten reizenden Zolleinnehmerhäuser, von denen keines dem andern gleicht, obschon alle dem gleichen Zwecke dienen, und welche dem von außen nach München Kommenden sogleich die künstlerische Sphäre der Stadt München so einfach und schön versinnbildlichen.

Nun folgten in rascher Reihenfolge jene großen Schöpfungen, welche den Namen Grässel auf immer mit der Stadt München verknüpfen: die vier neuen städtischen Friedhöfe, die Schulgebäude an der Schulstraße, am Dom Pedroplatz, an der Fürstenriederstraße, Riedlerstraße, Liebherrstraße, am Gotzinger- und Agilolfingerplatz, das Waisenhaus, das Sparkassengebäude, das Heiliggeist-Spital, das städtische Verwaltungsgebäude an der Sparkassenstraße (1906—1908), die Kreislehrerinnenbildungsanstalt. Neben diesen liefen die Erweiterung des städtischen Pensionats an der Mathildenstraße (1895—97), das Volksbrausebad und Feuerwachhaus in der Schulstraße in Neuhausen (1897), der städtische Bauhof an der Meindlstraße (1897), das Wachhaus für den städtischen Wasserbau in den Isaranlagen (1899—1900), das Ländaufseherhaus in Maria Einsiedel (1899), das Denkmal für König Ludwig II. auf der Corneliusbrücke (zusammen mit Professor A. von Hildebrand und Ferdinand von Miller). Von Münchner Privatgebäuden führen wir an die Thomasbrauerei am Kapuzinerplatz, drei Wohnhäuser an der Pfisterstraße und das Korpshaus der Rheno Palatia am Platzl.

In Passau errichtete Grässel 1903—1905

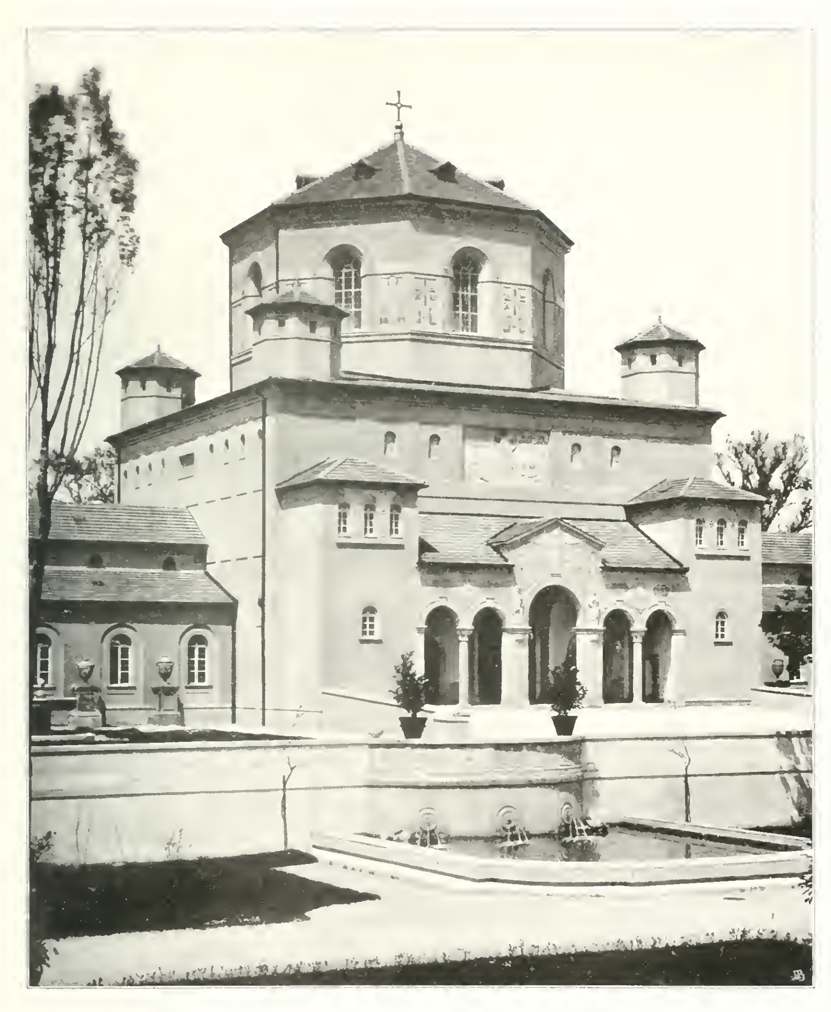


Perspektivischer Schnitt durch die Leichenhallen des östlichen Friedhofes in München
Text S. 270

den neuen Teil der dortigen Friedhofsanlage. Zusammen mit Bildhauer W. v. Rümann entwarf er 1904 die Architektur des Kaiser Wilhelm-Denkmals in Nürnberg und 1905 die Architektur des Prinzregentendenkmals in Fürth; im gleichen Jahre schuf er die Pläne für den neuen Friedhof in Traunstein (Abb. S. 290) und ein Vorprojekt für ein Bischofsdenkmal in Dillingen. 1906 folgte die innere Ausschmückung des Rathaussaales in Deggendorf. Am Haustein bei Deggendorf erbaute unser Künstler 1905 bis 1908 das Sanatorium für Lungenkranke aus dem Mittelstande. Von ihm stammen endlich Projekte für die neue katholische Zwangserziehungsanstalt in Obermühle bei Glonn (Abb. S. 291) und für eine wirtschaftliche Frauenschule in Geiselsteinsteig, für ein Oberländerdenkmal in Neukirchen bei Thalham usw.

In der jüngsten Zeit war Grässel auch literarisch tätig. Er schrieb für den Dürerbund eine reich illustrierte Flugschrift über Friedhofanlagen und Grabdenkmale und Monographien über die städtische Gewerbeschule an der Liebherrstraße, über die Kreislehrerinnenbildungsanstalt an der Frühlingstraße und über das Münchner Heiliggeistspital. In aller Erinnerung ist seine epochemachende Friedhof- und Grabmalreform im Münchener Waldfriedhof, sein fundamentales Wirken im bayerischen Verein für Volkskunst und Volkskunde.

Bevor wir in die Besprechung der Schöpfungen Grässels eintreten, dürfte es nicht nutzlos sein, die Grundsätze kennen zu lernen, die ihn bei seinen Arbeiten leiteten. Der Künstler hat diesbezüglich selbst in einer Einleitung zur VI. Abteilung von »Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart« ein sehr beherzigenswertes Bekenntnis niedergelegt. Dort führt er folgendes aus: »Möge der Beschauer der Abbildungen es nicht etwa als seine nächste Sorge ansehen, die allenfallsige Epoche des historischen »Stiles« festzustellen, nach welcher im einzelnen Falle vermeintlich diese Bauten entworfen sind! Möge überhaupt der Mißbrauch mit dem Worte »Stil« ein Ende nehmen! Schon Dr. Streiter hat bei den früheren Abteilungen dieses Werkes darauf hingewiesen, daß in verschiedener Formensprache ein gutes Werk der Baukunst entstehen kann. Die Hauptsache hinsichtlich der künstlerischen Erscheinung eines Werkes der Baukunst ist nicht die Entscheidung darüber, ob diese oder jene Einzelformen bei demselben verwendet wurden, sondern, daß das Wesen des Bauwerkes mit seiner Erscheinungsform übereinstimmt, daß es in Massenverteilung, Umrißlinie und Farbengebung in die Landschaft, in seine örtliche



Mitteltau [illegible] Fr[illegible]ofge[illegible]de gegen das Graberfeld Text S. 272 ○ ○ ○

DER NEUE NORDLICHE FRIEDHOF IN MÜNCHEN



Halle der Trauerversammlungen. Text S. 272 ○ ○ ○

DER NEUE NÖRDLICHE
FRIEDHOF IN MÜNCHEN



HANS GRÄSSEL

Der neue nördliche Friedhof in München

Vestibül vor der Halle fur die Trauerversammlungen





NEUER WESTLICHER FRIEDHOF IN MÜNCHEN ANSICHT DER FRIEDHOFSGEBÄUDE GEGEN DIE STRASSE
Erbaut 189 —1903. Text S. 272

Umgebung paßt, daß es künstlerischem Empfinden gerecht wird! Ein Bauwerk soll auch erzählen und interessieren, dem Sinne und Gemüt der Bevölkerung entgegenkommen und verständlich sein. — Die Kunstmittel hierzu sind zunächst künstlerisches Empfinden, Sinn für Massenverteilung und einfache Farbengebung, Ausbildung des Äußern aus dem inneren Organismus in natürlicher und schlichter Weise unter unnachsichtlicher Unterordnung der Dekoration unter die Konstruktion und den Zweck des Baues sowie seiner Einrichtungen, Vereinigung des Schmuckes auf die wichtigsten Bauteile, Ausführung dieser in bestem, haltbarem Material und — bei allem etwas Gemüt und Poesie!«

Zunächst kam Grässels Name in München und auswärts in aller Mund durch seine Friedhofbauten.

Die Stadtgemeinde beabsichtigte ursprünglich, einen Zentralfriedhof für ganz München zu errichten. Doch anfangs der neunziger Jahre kam man auf Anraten Grässels davon ab und schritt zu einer Dezentralisation der Friedhofanlagen nach den vier Himmelsrichtungen. Der Plan zum neuen östlichen Friedhof wurde 1894 genehmigt, jener zum neuen nördlichen Friedhof in Schwabing 1895, der zum westlichen bei Moosach 1897, der zum



NEUER WESTLICHER FRIEDHOF IN MÜNCHEN ANSICHT DER FRIEDHOFSGEBÄUDE GEGEN DEN FRIEDHOF
Text S. 272



NEUER WESTLICHER FRIEDHOF IN MÜNCHEN — LEICHENGEBÄUDE MIT GLOCKENTURM
Vorderansicht. Text S. 272

südlichen Friedhof (Waldfriedhof) bei Holzapfelkreuth 1904.

Bei der Anlage der Friedhöfe und ihrer Baulichkeiten hatte der Künstler nicht allein Fragen der Architektur zu lösen, sondern auch der Gartenkunst und schwierige Probleme der Hygiene, der Verwaltung und der Technik. Allen diesen Anforderungen sind die neuen Münchner Friedhöfe in vorbildlicher Weise gerecht geworden. Außerdem fanden Monumentalmalerei und Plastik liebevolle Berücksichtigung.

Der östliche Friedhof in Giesing in seiner ersten Ausdehnung und die Gebäude dortselbst wurden 1894—1899 um den Betrag von 1 628 600 M errichtet. Er lehnt sich an den alten Auer Gottesacker an. Bei der Haltung des Friedhofgebäudes daselbst mußte der Einfluß der Lage an dem bereits vorhandenen städtischen Platz berücksichtigt werden. Der weit hingestreckte Gebäudekomplex ist harmonisch gegliedert und der innere Zweck findet in der äußeren architektonischen Gestaltung seinen naturgemäßen Ausdruck. Die alles beherrschende Mitte nimmt der Kuppelbau der Aussegnungshalle ein. Mit ihr organisch verbunden erstrecken sich nach rechts und links die Baulichkeiten der Leichenhallen für die Aufbahrungen, und sie setzen sich im rechten Winkel fort einerseits nach dem Gräberfeld, anderseits nach der Straße zu den Räumen für die Verwaltung und die Geistlichkeit. Diese Seitenteile sind aufs schönste an den Mittelbau durch die Säulengänge und durch die horizontale Dachlinie angegliedert (Abb. S. 263).

Das System der Leichenhallen ist auf Seite 266 im perspektivischen Schnitt dargestellt; in dem hohen Mittelschiff dieser basilikalen Räume sind die Leichen aufgebahrt, durch luftdichte Glaswände gegen die Seitenschiffe abgeschlossen, welche einesteils dem Publikum, anderseits dem Friedhofspersonal dienen. Diese Leichenhallen haben hochliegendes gedämpftes Seitenlicht und sind durch Umbauung und Luftschichten in den Umfassungsmauern isoliert, um eine möglichst gleichmäßige Temperatur zu erhalten; sie sind im Winter geheizt, im Sommer wird gekühlte



NEUER WESTLICHER FRIEDHOF — MITTELBAU

Ansicht gegen die Straße — *Text S. 272*

Luft eingepreßt, während die verdorbene Luft durch eine Saugvorrichtung entfernt wird. Die Aufbahrung geschieht in einander gleichen polierten Steinuntersärgen, welche die Holzsärge aufnehmen und durch ihre Einheitlichkeit einen ernsten, würdevollen Eindruck der Aufbahrung erzielen.

Die bei dem östlichen Friedhof seit November 1900 vollendete Halle für die Trauerversammlungen (Abb. S. 262), in welcher die Aussegnung der Leichen vorgenommen wird, ist ein glänzendes Zeugnis für die Kunstbetätigung der Stadt München und für das architektonische und dekorative Genie Grässels. Die Halle hat besonders bei geschlossenen Türen an ernster Schönheit und religiöser Feierlichkeit nicht ihresgleichen. Die architektonische Gestaltung dieses Raumes ist aus der Abbildung S. 262 zu erkennen. Sie besteht aus einer 20 m weiten und 25 m hohen Rotunde, in deren unterem Teile sich in den Ecken des Grundquadrats halbkreisförmige Nischen öffnen und die ihr Licht von der 5 m breiten Oberlichtöffnung im Zenith des Kuppelgewölbes erhält. In den Nischen werden die Leichen kurz vor der Aussegnung aufgebahrt; über den Särgen schweben von Tauben gehaltene Lämpchen als Zeichen der Unsterblichkeit, und darüber strahlt in goldenem Schimmer als Zeichen des Trostes das Kreuz. Auch sonst begegnen dem Auge des gläubigen Christen allenthalben sinnvolle Hinweise auf die Religion; mit großer Liebe und Kunst sind namentlich die metallbeschlagenen Tore behandelt, mit eingepunzten Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Eine weihevolle Stimmung verbreitet in dem geschlossenen Raume die Beleuchtung von oben. Erheben wir zu dieser selbst unsern Blick, so öffnet sich ihm das himmlische Jerusalem in dem ausgezeichneten Gemälde von Joseph Guntermann, dem zugrunde gelegt ist die Stelle Hebr. 12, 22—24: »Ihr aber seid hingetreten zum Berge Sion, zur Stadt des lebendigen Gottes, zum himmlischen Jerusalem, zur Menge vieler tausend Engel, zu Gott, dem Richter aller, zu den Geistern der Gerechten und zu Jesus, dem Mittler des neuen Bundes«. Das

Gemälde wurde in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Jahrgang 1906, wiedergegeben.

Eine gewaltige Arbeit steckt auch in der Einteilung des Leichenfeldes mit seinen Terrassen, Brunnen und Plätzen, zu denen zwei von Grässel entworfene Mausoleen nächst der Leichenhalle mit ihren wirkungsvollen Baldachinüberbauten einen günstigen Übergang bilden.[1] (Abb. S. 264 u. 265.)

Während die Arbeiten im östlichen Friedhof noch in vollem Gange waren, baute Grässel 1896—98 am nördlichen Ende der Stadt, in Schwabing anschließend an den alten Schwabinger Gottesacker den neuen nördlichen Friedhof hierselbst, dessen Baukosten sich auf 738000 M. beliefen. Der Bau des Friedhofsgebäudes ist ein Bild reifster Vollendung. Die Formensprache klingt an altchristliche Bauten noch stärker an als im östlichen Friedhof, aber die ganze Gestaltung ist wieder eine völlig andere. Die Aussegnungshalle ist ein Achtecksbau mit Umgang, die Leichenhallen schließen sich weiträumig unmittelbar zu beiden Seiten an. Prachtvolle Marmorsäulen und farbige Stuckreliefs der Wände, darstellend Ausblicke in das himmlische Jerusalem leiten zur Achteckskuppel über, welche mit dem Jüngsten Gericht von Karl Döttl bemalt ist. Die überirdische Stimmung dieser Halle, in welcher Musik gleich Engelstimmen tausendfältig herniedertönt, wirkt erhebend und ergreifend. Auch hier ist die Konstruktion, die äußere und innere Anlage, dann aber auch das reichlich verwendete schmückende Element restlos mit der Bestimmung des Baus in Einklang gebracht. Wir sind einer weiteren Schilderung überhoben, da wir die schönen Abbildungen S. 261, 267, 268 und I. u. II. Beilage sprechen lassen können. Besonders schön ist auch der Ausblick vom hochgelegenen Gebäude gegen den prächtigen Vorplatz des Gräberfeldes mit seinen Brunnen, Terrassen und Heckenpflanzungen.

In den Jahren 1899—1903 erbaute Grässel im äußersten Westen der Stadt bei Moosach den westlichen Friedhof mit seinem ansehnlichen, hier unsymmetrisch malerisch hingelagerten Gebäudekomplex, dem wiederum der feierliche Charakter altchristlicher Bauten gegeben ist. Die Herstellungskosten einschließlich der Friedhofanlage in ihrer ersten Ausdehnung betrugen 959700 M. Der Grundriß des Friedhofgebäudes zeigt uns wiederum eine ganz neue und hochoriginelle Lösung des Themas. Der Aufbau ergibt prächtige malerische Gruppen, die sich zusammenschließen zu einer Einheit, deren Mittelpunkt die schön proportionierte Trauerversammlungshalle bildet (Abb. S. 269—271 und III. Beilage). Letztere, eine kuppelgewölbte Rotunde auf 16 Marmorsäulen mit Umgang, entwickelt sich in ihrem Äußeren stolz und sicher und in edlen großen Umrissen, belebt von maßvollem plastischem Schmuck. Die reine architektonische Schönheit des Innern der Aussegnungs-



VOM WALDFRIEDHOF IN MÜNCHEN
Kapelle in der Kirchhofsmauer

[1] Vergleiche im übrigen die Monographie: Der östliche Friedhof zu München, mit einer historischen Einleitung über das Münchner Begräbniswesen und die älteren Münchner Friedhöfe von Moritz von Lasser. Mit 50 Abbildungen. München 1902. Verlag von L. Werner, Architekturbuchhandlung.



DER NEUE WALDFRIEDHOF IN MÜNCHEN DIE HALLE DER TRAUERVERSAMMLUNGEN
Angelegt 1905—1907. Text S. 273

halle wird hier gehoben durch eine kostbare, reiche Farbigkeit, die eine zuversichtliche Herzensstimmung erweckt.

Auf die frühchristliche Zeit griff der Künstler bei den Friedhofbauten nicht etwa deshalb zurück, um zur Abwechslung auch den frühchristlichen »Stil« an die Reihe zu bringen, sondern weil die Münchner Friedhöfe Gemeindeeigentum und für die christlichen Konfessionen gemeinsam sind.

Scheinbar ganz neue Töne schlug Grässel im vierten der neuen Münchner Friedhöfe, im Waldfriedhof bei Holzapfelkreuth an, welchen er im Süden Münchens in den Jahren 1905—1907 errichtete (Baukosten 651 500 M). In Wirklichkeit handelt es sich aber nicht um einen Bruch mit dem Bisherigen, sondern um die konsequente Durchführung einer Idee, die Heranziehung der Kunst in den Dienst des christlichen Glaubens, die Erregung einer erhebenden, erlösenden Stimmung im menschlichen Herzen und die Berücksichtigung der Umgebung. Es ist etwas anderes, ob ein Bauwerk an einem großstädtischen Platze errichtet wird oder in einer freien Landschaft oder, wie hier, in einem Walde. Bei den Gebäuden der drei bisher behandelten Friedhöfe hat Grässel in bahnbrechenden und mustergültigen Schöpfungen eine eingreifende Reform im gesamten Leichenhauswesen in künstlerischer, hygienischer und technischer Hinsicht durchgeführt und soweit es die beschränkten Gelände zuließen, auch schon viel Verschönerungen in der Gestaltung der Begräbnisstätten selbst erzielt. Aber durch die Anlage des Waldfriedhofes wurde Grässel nun auch vorbildlich für die neuesten Bestrebungen auf dem Gebiet der gesamten Friedhofkunst.

Der Münchner Waldfriedhof ist inmitten eines Nadelholzwaldes von rund 50 Hektar Bodenfläche ausgeführt. Grässel ließ sich bei dieser Anlage von dem Gedanken leiten, daß größere städtische Friedhofanlagen eine gute Wirkung nur durch ihre Teilung in kleinere Einzelfriedhöfe erzielen können, welche durch reichliche Anpflanzung getrennt, sich einzeln überblicken und künstlerisch einheitlich ausgestalten lassen. Im Walde von Holzapfel-

kreuth war nun die gewünschte Anpflanzung schon zum größten Teile da und Grässel legte die vorhandenen Lichtungen und neugeschaffenen Waldwiesen der Anlage seiner Einzelfriedhöfe zugrunde. Nach seiner Anschauung, welche in der von ihm ausgearbeiteten Magistrats-Bestimmung über den Waldfriedhof zum Ausdruck kommt, kann keine auch noch so gute Friedhofanlage künstlerische, trostspendende und erhebende Wirkung haben, wenn nicht gleichzeitig auch dem heute üblichen Wirrwarr der Grabdenkmale gesteuert ist und diese Denkmale schönheitlichen Anforderungen unterworfen sind. Alle Grabdenkmale sollen für den jeweiligen Platz entworfen werden, sich stets der umgebenden Natur unterordnen, und wo sie nahe aneinander stehen, keine zu großen Höhen erhalten und sich in ihrer Wirkung nicht beeinträchtigen. In den Gräberfeldern sind daher alle Denkmale nach ihrer Art und dem Material ihrer Herstellung zu ordnen. Es dürfen demgemäß im Münchener Waldfriedhof in einzelnen Partien der Gräberfelder nur Grabdenkmäler aus stehenden Steinen bis zu zwei Meter größter Höhe, in anderen nur solche aus liegenden Steinen, in anderen nur Grabdenkmäler aus Eisen und wieder in anderen nur solche aus Holz errichtet werden. Grell weiße (Carrara), grell schwarze (Syenit) und polierte Denkmale werden nicht zugelassen, die Rasenflächen der Gräberfelder werden möglichst ungeteilt erhalten, weshalb jede Einfriedung von Grabstätten, sei sie aus Stein, Holz oder Eisen, ebenso wie jede Grabaufhöhung und Anböschung verboten ist. Für alle zu errichtenden Denkmäler ist die vorherige Genehmigung erforderlich; usw.

Diese Vorschriften für den Münchener Waldfriedhof, von Grässel persönlich in freundlicher und entgegenkommender Weise überwacht, haben sich unter allseitigster Zufriedenheit vollständig bewährt und es existiert kein zweiter Friedhof, der in weihevollem künstlerischem Eindruck, in der gesamten Anlage, in den Gebäuden und in den Grabstätten nur annähernd derart vollendet Harmonisches bietet, wie der Münchener Waldfriedhof. Welche Summe geistiger Arbeit im Sinne fortschreitender künstlerischer Allgemeinkultur durch diese Grabmalvorschriften Grässels hervorgerufen wurde, kann heute schon an den Hunderten von neugeschaffenen schönen Denkmälern des Waldfriedhofs ermessen werden, die jeweils für den einzelnen Fall zu bestellen und zu ersinnen waren. Noch niemand außer Grässel ist es gelungen, Derartiges durchzusetzen und so zur allgemeinen Zufriedenheit durchzuführen. Es wird ein großer Kulturfortschritt sein, der hier in München durch Grässels Verständnis und Energie hervorgerufen wurde, und auf den München stolz sein kann.

Wie glücklich der Künstler bei der Anordnung und dem Aufbau der Gebäude des Waldfriedhofs sich von der Gesamtstimmung des Waldes leiten ließ, zeigen die Abbildungen Seite 272 und 273. Es war keine kleine Aufgabe, mitten unter ragenden Tannen einen umfangreichen Leichenhausbau zu stellen, der den Trauerversammlungen reichen Platz bietet und deshalb breit ausgreift, zugleich aber auch leicht wie die Baumwipfel in die Lüfte emporsteigt. Der Architekt blieb sich wohl bewußt, daß er nicht bloß ein schönes und der eigenartigen Umgebung angepaßtes Haus zu errichten hatte, sondern ein monumentales Gebäude, dem neben der Freundlichkeit Würde und Ernst nicht fehlen dürfen. Nur dem vollendeten Künstler konnte die Lösung einer solchen Aufgabe gelingen. Köstlich sind auch die kleinen Nebengebäude: das Aufseherhaus, das Gärtnerhaus, das Wächterhaus erfunden; die grau gedeckten zeltförmigen Dächer schmiegen sich trefflich unter die Bäume. Sehr glücklich wird auch die in ruhiger Linie sich hinziehende Umfassungsmauer von malerischen Einbauten belebt.

In den Jahren 1905—1908 schuf Grässel auch für die Israeliten Münchens einen neuen Friedhof unterhalb Schwabing und errichtete dort schöne zweckmäßige Bauten, die sich in die dortige freie, ebene Landschaft trefflich einfügen.

Im Auftrage der Stadt Traunstein entwarf Grässel 1905 die Gebäude für den neuen Friedhof in Haidholz (Abb. S. 290). Der Plan bietet ein lehrreiches Beispiel durch die praktische Anpassung der Gebäude an die schräg verlaufende Straße und das dadurch erzielte malerische Bild. Die 1907—1908 erfolgte Ausführung wurde in andere Hände gelegt.

Die von der Stadt Passau 1903—1905 nach den Plänen Grässels erfolgte Erweiterung des Innstadtfriedhofs fügt sich mit ihren Portalen und Kapellen sehr reizvoll in das dortige Stadtbild.

Keine andere Stätte nach dem Gotteshaus berührt so tief das Innerste jedes fühlenden Menschen, wie der Friedhof. Die Grässelschen Friedhofbauten und -Anlagen kommen diesen Gefühlen entgegen, da sie weihevolle Kunst mit religiösem Geist aufs würdigste verbinden.

Vollständig neue Wege schlug Grässel auch im Schulbau ein und die Stadt kann auf die

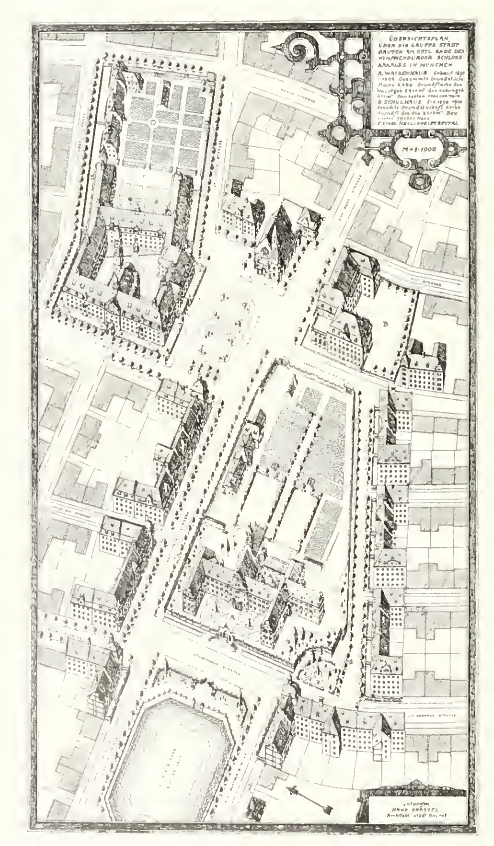


Blick in die Halle der Trauerversammlungen. Text S. 273 ○

⊚ DER NEUE WALD- ⊚
FRIEDHOF IN MÜNCHEN

lange Reihe bewunderter und musterhafter Schulhäuser, welche sie durch ihn erhielt, stolz sein.

Früher versah man die Fassaden der Volksschulhäuser mit einem kostspieligen Apparat architektonischer Zierstücke, Gesimse, Säulen u. dergl. und ging deshalb im Plan von der äußeren Aufmachung der »Schulpaläste« aus. Grässel hingegen richtet den Plan und das Äußere nach den rein sachlich gegebenen Bedürfnissen eines Schulgebäudes ein. Das Äußere gibt sich in schlichtester Art; es hat fast keine Gesimse; die schöne und monumentale Wirkung seiner Schulbauten beruht auf ihrer sorgsam überlegten Massenverteilung und auf Verwendung der Farbe. An den Fassaden kommt reine Putztechnik zur Anwendung, ausgesparte Nuten ergeben flächige Unterbrechungen. Die Nuten und Aussparungen sind farbig behandelt, gelb bei der Agilolfinger-Schule, grün bei der Gotzinger-Schule, grau in Laim. Auch die Fensterrahmen sind zur farbigen Wirkung mit beigezogen. Das Innere der Volksschulen wurde früher fast ganz vernachlässigt, es bot meist einen kalten, kasernenmäßigen Eindruck. Grässel wendet sein Hauptaugenmerk gerade auch auf die Durchbildung des Innern, dem er eine warme, gemütvolle Stimmung verleiht, damit der Aufenthalt für die Kinder wohnlich angenehm werde, um schon im empfänglichen Kinderherzen den Sinn für das Gefällige, Schöne zu wecken und auszubilden. Zu diesem Zwecke zieht er nicht etwa besonderen Aufwand herbei, sondern verwendet die einfachsten Mittel, hauptsächlich bestimmte Farbenharmonien. Sogar den Turnhallen läßt Grässel eine individuelle Durchbildung angedeihen und die Dachstuhlräume, die im Interesse der äußeren Erscheinung wie auch des geordneten raschen Regenlaufs eine große Höhe erhalten müssen, nützt der Architekt zu Zeichnungssälen und für naturkundlichen Unterricht aus.



Übersichtsplan über die städt. Bauten am östlichen Ende des Nymphenburger Kanals in München. *Text S. 286*

Den Reigen der Schulbauten Grässels eröffnet die Volksschule am Dom Pedroplatz in Neuhausen, welche die Stadt mit einem Kostenaufwand von 600000 M 1899—1900 errichten ließ (Abb. S. 278). Schon hier tritt das Programm, das sich der Künstler für diesen Zweig seiner fruchtbaren Tätigkeit gestellt, in die Erscheinung. Eine große und dabei wohltuend wechselvolle Linie umschließt die Silhouette des mächtigen, nach sachlichen Gesichtspunkten gegliederten Baues mit seinen schön geformten Aufbauten und seiner ruhigen, nur durch die zwei Eingänge unterbrochenen Front, in die sich die zwei übereinander liegenden Turnsäle mit ihren hohen Fenstern wie selbstverständlich einfügen.

Zwischen 1901 und 1904 entstand, in zwei Teilbauten ausgeführt, das Volksschulgebäude in Laim, auf welches 766800 M verwendet wurden. Grässel bringt in das umfängliche Gebäude auf die zwangloseste Weise lediglich durch Berücksichtigung der baupolizeilichen Vorschriften, welche hohe Fronten hier nicht gestatteten, reichliche Abwechslung, ohne die Einheitlichkeit preisgeben zu müssen. Die Firstlinie wird malerisch



HANS GRÄSSEL

Der westliche Friedhof in München

Die Halle für die Trauerversammlungen





VOLKSSCHULE AN DER RIDLERSTRASSE IN MÜNCHEN
Vorderansicht. Text S. 277

durch einen Turm belebt, der die einzelnen Teile der Bedachung für das Auge zusammenschließt. Einen sehr feinen Schmuck der Front bilden die Einfassungen der beiden Portale. Dem schlichten inneren Hofe verleihen seine farbigen Nutenverzierungen einen ganz eigenen Reiz.

In den Jahren 1903—1905 erbaute Grässel die Volksschule an der Ridlerstraße, deren Herstellung 639 400 M erforderte (Abb. S. 277 u. 281). Seiner unerschöpflichen Phantasie gelang es, ausgehend von der Bauplatzlage und der künftigen Umgebung der Schule eine ganz neue Erscheinung von noch größerer Selbstständigkeit der Formgebung zu ersinnen. Besonders bemerkenswert ist hier die wohlproportionierte, breite, behäbige Form der großen Schulsaalfenster, die zusammen mit der großen Firstlinie und der ruhigen Behandlung und Belassung der Wandflächen in die ganze Erscheinung des Bauwerkes einen künstlerischen Zug bringt, der geradezu packend wirkt.

Die Schule am Agilolfingerplatz, deren Kosten sich auf 794 000 M beliefen, folgte sodann 1905—1907. Sie setzt mit Glück die bei der Schule an der Ridlerstraße bis in die Details ausgeprägte Tonart fort durch originelle gebogene Frontbildung, Gruppierung und malerische Anpassung an das Terrain und die Baulinien. Der Mädchenturnsaal ist freundlich ausgemalt und dient zugleich als Festraum.

Zu gleicher Zeit erbaute Grässel auch am Gotzinger Platze im Sendlinger Unterfeld eine Volksschule, die, den dortigen Bauplatz berücksichtigend, eine ebenso kühne als praktische und schöne Gruppierung aufweist, welche für das dort entstehende Häusermeer mit dem Uhrturm und den Giebeln einen sehr erfreulichen Mittelpunkt bildet. Auf unserer Abbildung Seite 279, welche die Südseite zeigt, sehen wir rechts die katholische Schule mit dem kräftigen Treppen- und Uhrturm und links die protestantische Schule; beide sind durch die Turnhallen miteinander verbunden. Die hier wiederum ganz anders gestaltete Mädchenturnhalle (Abb. S. 280) ist ebenfalls zugleich Festsaal.



VOLKSSCHULE AM DOM PEDROPLATZ IN MÜNCHEN
Vorderansicht Text S. 276

Die Erbauung der städtischen Zentralfortbildungsschule an der Ecke der Liebherr- und Ländstraße fiel in die Jahre 1903—1905. Mit Rücksicht auf den hohen Wert des Bauplatzes war das Gebäude unmittelbar an die Baulinien zu stellen und auch Keller- und Dachgeschoß möglichst auszunützen. Letzterer Umstand führte zur Anordnung von Giebeln. Die baupolizeilichen Vorschriften gestatteten an der Liebherrstraße die zulässige Gebäudehöhe nicht auf der ganzen Fassadenlänge, weshalb sich auf der rechten Seite ein niedrigerer Gebäudeteil ergab, in welchen Grässel den ohnehin für sich zu legenden Vortrags- und Ausstellungssaal verlegte. Die vornehme Front wird durch zwei reiche Portale, einen prächtigen Erker beim Direktorat und eine Gedenktafel geschmückt und durch die Giebelaufbauten bereichert Auch hier war bei der Ausgestaltung des Innern der Gedanke maßgebend, auf die Schüler anregend und erzieherisch einzuwirken. Alle Einrichtungsgegenstände, bei deren Formenwahl von der Zweckmäßigkeit ausgegangen wurde, sind farbig behandelt. Das Vestibül, der Abschluß des Treppenhauses im obersten Stockwerk und der Vortragssaal wurden durch besonderen Schmuck hervorgehoben.

Seit 1901 bereitete der Landrat von Oberbayern in Verbindung mit den einschlägigen Faktoren den Bau eines Gebäudes für die Lehrerinnenbildungsanstalt vor. Der ständige Landratsausschuß berief für diese Aufgabe den Baurat Grässel, welcher drei Vorprojekte ausarbeitete. Am 13. September 1906 wurde das endgültige Projekt ausgewählt; die Pläne und das Baumodell wurde in der Sitzung des Landrates vom 23. November 1906 vorgelegt. Bei diesem Anlaß wurde dem Architekten für den hervorragend schönen Entwurf Dank und Anerkennung ausgesprochen.

Die Baustelle besitzt die Gestalt eines rechtwinkligen Dreiecks mit konkaver Hypotenuse an der Frühlingstraße, welche die Isar entlang führt. Die Hauptfront wurde an diese Straße verlegt, mit einem Erdgeschoß und drei Stockwerke hohem Mittelbau und zwei niedrigen Flügelbauten, die senkrecht gegen die beiden anderen vorüberführenden Straßen (Entenbach- und Schwaigerstraße) gerichtet sind. An den östlichen Flügelbau wurde dann an der Entenbachstraße entlang der Turn- bzw. Festsaalbau mit der darüberliegenden Direktorwohnung angeschlossen.

Durch diese Disposition wurde erreicht, daß sich der Grundriß trotz der ungünstigen Form des Bauplatzes allen Straßenrichtungen zwanglos anschließt, ferner daß das Gebäude von den gegenüberliegenden Hauptpunkten aus einen vorzüglichen Anblick gewährt und daß



VOLKSSCHULE AM GOTZINGERPLATZ IN MÜNCHEN
Südansicht. Text S. 277

die Anstaltsräume von der Trambahn und den Mietgebäuden möglichst weit abgeruckt sind. Durch die hohe Lage des Gebäudes erhalten alle Räume, selbst die des Erdgeschosses, eine gute Beleuchtung. Außerdem wurden die alten Bäume, welche an einer Stelle des Bauplatzes vorhanden waren, geschont und wurde dahin der Spielhof verlegt.

So hat der Architekt die angedeuteten Schwierigkeiten ausgezeichnet gelöst, mag man die Lösung vom praktischen oder vom künstlerischen Standpunkt aus beurteilen. Freilich waren noch viele andere Schwierigkeiten zu überwinden, deren Aufzählung hier zuweit führen würde.

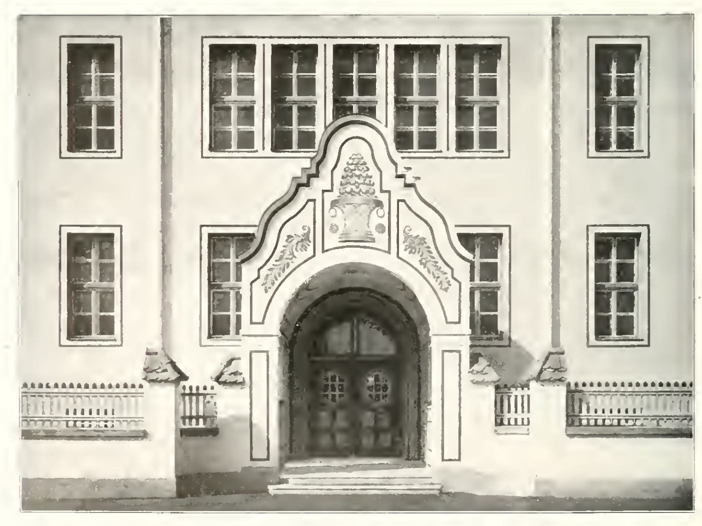
Eine ganze Reihe von Gebäuden, welche Grässel für Zwecke des Unterrichts geschaffen, ist nun an unserem Auge vorübergezogen. Zu gleicher Zeit aber wirkte der Künstler auf einem Gebiet, das vollständig andere Bedingungen stellt: er schuf großartige Wohltätigkeitsanstalten, nämlich 1896—1899 das städtische Waisenhaus am Nymphenburger Kessel, 1904—1907 das Heiliggeistspital am Dom Pedro-Platz und 1905—1908 das Sanatorium bei Deggendorf. Wie bei den Schulen ging Grässel auch hier nicht etwa von einem bestimmten Stil, sondern von dem einzig richtigen Streben aus, das zu schaffende Bauwerk möglichst praktisch und angenehm zu gestalten, in die Umgebung harmonisch einzugliedern und sowohl im Innern als im Äußern eine dem Zweck des Gebäudes entsprechende Stimmung zu erzeugen.

Das Städtische Waisenhaus (Abb. S. 283, 287—289) gehört zu jenen hervorragenden Neubauten der Stadt München, die mit zum Anfang der Entwicklung der gegenwärtigen Münchner Bauweise zu zählen sind. Namentlich die Giebelformen verraten noch eine engere Verknüpfung mit den altbayerischen Klosterbauten der Barockzeit; übrigens legte diesen Anschluß die Bestimmung und Leitung der Anstalt durch Ordensschwestern nahe. Die reichere Disposition und malerische Gruppierung war von dem Umstand bedingt, daß der Bau den Abschluß des von hohen Lindenbäumen begleiteten Kanals bildet.

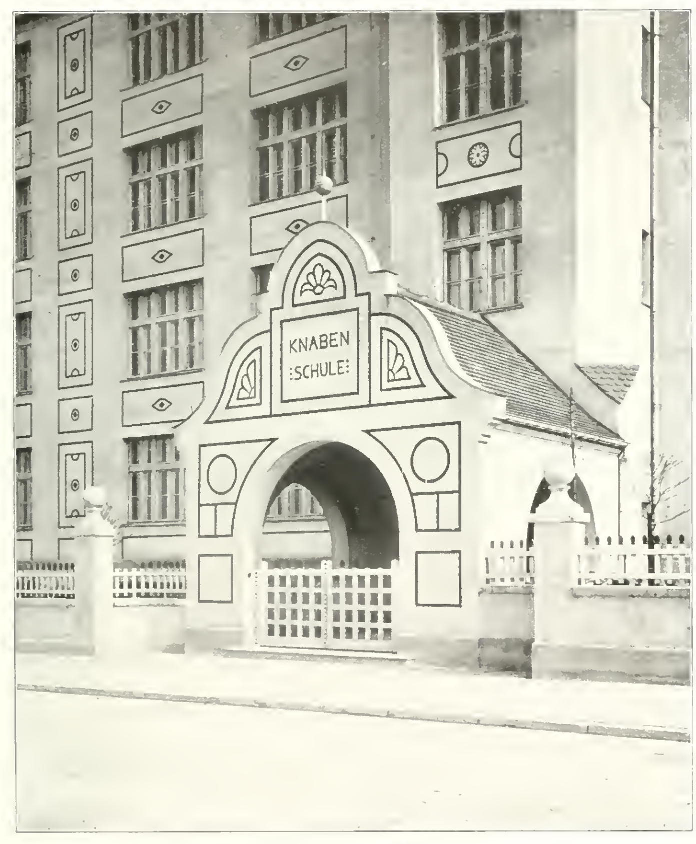
Die Größe und Gestalt des Bauplatzes ermöglichte das schattenbildende Zurücktreten des mittleren Traktes und ein Vortreten der Flügel, ferner das gänzliche Zurücktreten des nach Süden vorgestreckten Krankenflügels. In der Vollkommenheit, mit der sich die ästhetischen Vorzüge mit den praktischen Erfordernissen decken, liegt das Bewunderungswürdige.



VOLKSSCHULE AM GOTZINGERPLATZ IN MÜNCHEN
Mädchenturnhalle und Festraum



VOLKSSCHULE AM GOTZINGERPLATZ IN MÜNCHEN
Haupteingang



VOLKSSCHULE AN DER RIDLERSTRASSE IN MÜNCHEN
Haupteingang. Vgl. S. 7

Im Innern hat der Architekt auch hier kalte Nüchternheit durch Anbringung freundlichen Farbenschmucks vermieden; die ganze Einrichtung, von ihm selbst entworfen, ist mit farbiger Zeichnung gehoben. Mit welcher Liebe und dabei mit welch einfachen Mitteln die Räume wohnlich gemacht wurden, dafür gibt beispielsweise der Speiseraum der Anstaltsschwestern eine Vorstellung. Er hat ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, das von farbig stukkierten Rosengirlanden belebt wird; im Mittelfeld die Gottesmutter mit dem Jesuskind. Die bemalten Einrichtungsgegenstände sind im Grunde braun, die Ornamentik ist gelb und blau. Einen sehr würdigen und freundlichen Anblick gewährt auch die Anstaltskapelle, welche über dem Spiel- und Festsaal liegt und deren Decke und Wände mit farbigem Stuck geschmückt sind. Mit Recht schrieb die Frau Oberin unterm 23. Dezember 1899 an den Erbauer: »Wir mögen die ausgedehnten Räume durchwandern nach allen Richtungen, hinab- und hinaufsteigen, überall im kleinen wie im großen begegnen wir einer Sorgfalt, die an alles gedacht, einer Kunst, die alles ausgeschmückt hat!« Die Baukosten betrugen für das Hauptgebäude 731 000 M, für das Nebengebäude 73 000 M, für die Einfriedungen, Höfe usw. 120 000 M.

Dem Künstler war es vergönnt, der Stadt noch ein weiteres wundervolles Gebäude zu schenken, das Wohltätigkeitszwecken dient,



KGL. KREISLEHRERINNENBILDUNGSANSTALT IN MÜNCHEN
Von der Corneliusbrücke aus *Text S. 278*



KGL. KREISLEHRERINNENBILDUNGSANSTALT IN MÜNCHEN
Von der Museumsinsel aus



STÄDTISCHES WAISENHAUS IN MÜNCHEN
Text S. 279



HEILIGGEISTSPITAL IN MÜNCHEN
Ansicht vom Dom Pedroplatz. Text S. 28[illegible]



KIRCHE DES HEILIGGEISTSPITALS IN MÜNCHEN
Eingangsseite Text unten

das Heiliggeistspital, das er 1904—1907 am Dom Pedro-Platz schräg gegenüber dem Waisenhaus errichtete. Hatte dem Künstler beim Waisenhaus die hervorragende Lage des Bauplatzes weitergehende Maßnahmen in den architektonischen Gliederungen auferlegt, so war dies hier nicht der Fall, und es konnte dem für 500 alte hilfsbedürftige Münchner Bürger bestimmten Gebäude mehr der Charakter der Schlichtheit, Ruhe und Ehrwürdigkeit verliehen werden (Abb. S. 283 ff.). Es ist Grässel eigen, mit den einfachsten Mitteln einen monumentalen Ausdruck zu erreichen, eine Fähigkeit, die am Heiliggeistspital sich klar ausspricht: es ist ein Monumentalgebäude, aber lediglich durch seine großen Linien und Flächen, seine Einfachheit und Vornehmheit. Die Kirche ist mehr ins Innere des Gebäudekomplexes gezogen und zur Bildung eines schönen Hofes verwendet. An den Haupttrakt sind die übrigen Gebäudemassen unter musterhafter Ausnützung des gegebenen Bauplatzes nach rückwärts angegliedert. Ein großes Wirtschaftsgebäude reiht sich den eigentlichen Spitalgebäuden in der Weise an, daß es den Garten nördlich abschließt und den ganzen Komplex abrundet.

Das Innere ist schlicht, traulich, anheimelnd. Eine reichere Ausschmückung erhielten der Haupteingang, die Haupttreppe, die Speise- und Unterhaltungsräume und die schöne katholische Anstaltskirche. Die Pfründner können in Emporen der Kirche dem Gottesdienst bei-



KIRCHE DES HEILIGGEISTSPITALS IN MÜNCHEN
Altarseite. Text unten

wohnen, brauchen also dazu keine Treppe zu steigen. Die Kirche ist mit farbigen Stukkaturen von Bruno Diomant, mit Deckengemälden von Professor Waldemar Kolmsperger sowie Altarblättern von Rudolf v. Seitz geschmückt. Die Baukosten beliefen sich für das Hauptgebäude auf 1400000 M, für das Nebengebäude auf 107000 M, auf die Nebenanlagen, Höfe usw. auf 100000 M.

Das Sanatorium für Lungenkranke aus dem Mittelstande in Bayern wurde durch den betreffenden Verein nach den Plänen Grässels 1905—1908 am Südabhang des Haussteins bei Deggendorf im Bayerischen Walde in prachtvoller, beherrschender Lage errichtet. Schon stundenweit ist der Bau in seiner waldigen Umgebung von ferne sichtbar. Einfachheit und Klarheit der Erscheinung war daher aus mehrfachen Gründen für den Bau notwendig und diese ist auch vollständig erreicht worden. Den Erdgeschoßräumen ist ein Terrassenbau mit darunter befindlichen Liegehallen vorgelagert, in den oberen Stockwerken befinden sich 77 Krankenbetten und die Wohnung des Anstaltsarztes. Man braucht nur unsere illustrierten Zeitungen mit den dort abgebildeten, als Sanatorien üblichen, komplizierten, unruhigen Bauwerken, »Schweizerhäusern« usw. durchzublättern, um zu sehen, welch grundlegender Bedeutung auch diese Schöpfung Grässels ist. Die Kosten betrugen mit den inneren Einrichtungen 680000 M.



Chorl beim Hochaltar der Kirche des Heiliggeistspitals in München

Im Jahre 1906 fertigte Grässel auf die Vermittlung des inzwischen leider verstorbenen Herrn rechtsk. Magistratsrats Dr. Menzinger in München für den katholischen »Verein zur Erziehung verwahrloster Jugend« Pläne zum Neubau der Erziehungsanstalt Obermühle bei Glonn in Oberbayern (Abb. S. 291). Der Neubau sollte zur Aufnahme von 100 Zöglingen dienen. Im Kellergeschoß sind die Werkstätten für Schuster, Schneider, Buchbinder, die Garderoben, Bäder usw. gedacht, im Erdgeschoß die Verwalterwohnung, die Lehrerwohnung, die Unterrichtsräume, Küchenräume und der Speisesaal, in den beiden Obergeschossen acht Schlafsäle und die Anstaltskapelle. Die Baukosten waren auf 300000 M veranschlagt. Zur Ausführung des zweckmäßigen und schönen Entwurfs ist es bisher leider nicht gekommen.

Der im Jahre 1902 in München gegründete Verein für wirtschaftliche Frauenschulen auf dem Lande war genötigt, seine Unterkunftsräume im Schloßgute Geiselgasteig bei München zu verlassen. Auf Ersuchen der Vereinsvorstandschaft arbeitete Baurat Grässel für den geplanten Neubau reizvolle Pläne aus. Es sollen 40 Schülerinnen mit den erforderlichen Arbeits-, Aufsichts- und Verpflegungsräumen untergebracht werden. Der hohe Flügel ist der Wohnbau, die beiden niederen der Arbeits- und der Küchenbau. Die Kosten waren auf 250000 M veranschlagt. Zur Ausführung des projektierten reizenden Bauwerks ist es ebenfalls nicht gekommen, da der Verein das ehemalige Direktionsgebäude der Aktiengesellschaft für Kohlenbergbau in Miesbach erwarb und für seine Zwecke umbaute und erweiterte.

Zu unserem Bedauern mangelt uns der Raum, auf noch weitere der eingangs erwähnten Bauten Grässels ebenfalls des Näheren einzugehen, auf das Stadtbauamtsgebäude, das Sparkassengebäude usw. Insbesonders hätten wir auch gerne wenigstens einige Abbildungen von Kleinbauten, wie den Zollhäusern, gebracht, um zu zeigen, welche Sorgfalt Grässel auch diesen zu teil werden läßt, und wie er sie dadurch vorbildlich gestaltet. Auch von seinen neuzeitlichen Platzausgestaltungen am Dom Pedro-Platz und am Valleyplatz in München können wir leider nur erstere auf Seite 276 veröffentlichen. Das Material ist zu umfangreich für unsere Skizze.

Im hohen Grade erstaunlich ist es, wie Grässel neben dieser bis in alle Einzelheiten gehenden und weitverzweigten künstlerischen Tätigkeit auch noch den außerordentlich umfangreichen Verwaltungsdienst eines städtischen Baurats in, wie allgemein anerkannt, mustergültiger Weise zu bewältigen vermag, dazu noch in zahlreichen Vereinen, Kommissionen und Ausschüssen seine Dienste der Öffentlichkeit widmet.

So ist beispielsweise auch die Leitung der Vollendung der Münchener St. Bennokirche in seine Hände gelegt. Wahrlich eine Fähigkeit und Leistung wie sie nur in seltenen Fällen vorkommt.

Grässels arbeitsreiches Wirken wurde mit den verschiedensten Auszeichnungen belohnt. So erhielt er anläßlich der Deutschen Bauausstellung zu Dresden 1900 und auf der Weltausstellung in St. Louis je die silberne Medaille, auf der VIII. Internationalen Kunstausstellung zu München 1901 und auf der Großen Kunstaustellung in Berlin 1902 je die Goldene Medaille. Seit 1902 ist er Mitglied der Sachverständigen-Kommission des bayerischen Kultusministeriums für Pflege und Unterstützung der Kunst durch den Staat. An Ehrungen durch Ordensverleihungen im Jahre 1904 reihten sich 1905 die Ernennungen zum Ehrenmitglied der K. Akademie der bildenden Künste und zum Mitglied der Monumentalbaukommission in München. Zur Anerkennung seiner Tätigkeit für Denkmalpflege und Heimatschutz erfreute ihn S. K. Hoheit der Prinzregent Luitpold 1907 durch Überreichung seines Bildnisses. Und noch eine andere hohe Ehrung brachte ihm dieses Jahr:



STÄDTISCHES WAISENHAUS IN MÜNCHEN

Vorderansicht des Mittelbaues. Vgl. S. 283



DAS STÄDTISCHE WAISENHAUS IN MÜNCHEN
Die Anstaltskapelle. Eingangsseite

seine Aufnahme in den Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft.

Mehrere Hochschulen und große Stadtverwaltungen warben um den Künstler unter den verlockendsten Anerbietungen und Aussichten für sein Wirkungsgebiet. Wir erwähnen nur die unter besonders günstigen Bedingungen angebotene Berufung nach Berlin durch den Kaiser als Direktor der dortigen Kunstgewerbeschule und Architekt für die Kgl. Museen, ferner jene nach Frankfurt, Straßburg, Köln, Charlottenburg und insbesondere nach Hamburg (1909) als Baudirektor des Staates. Doch Grässel blieb der Stadt München treu. Sein Einfluß aber erstreckt sich insbesondere auch durch seine vielfache Berufung als Preisrichter in Wettbewerben auf ganz Deutschland. Seine durch maßvolle Schönheit und Zweckmäßigkeit ausgezeichneten Bauten sind Gegenstand des Studiums und üben auf die jüngere Architektenschaft, die er trefflich anzuregen weiß, einen großen Zauber aus.

Der Künstler, dem sein Ansehen nichts von seiner bescheidenen Zurückhaltung genommen, vollendet am 18. August das 50. Lebensjahr. Möge es ihm zum Nutzen der Kunst vergönnt sein, die überaus reiche Wirksamkeit, die er in den letzten zwei Dezennien entwickelte, fortzusetzen! S. Staudhamer



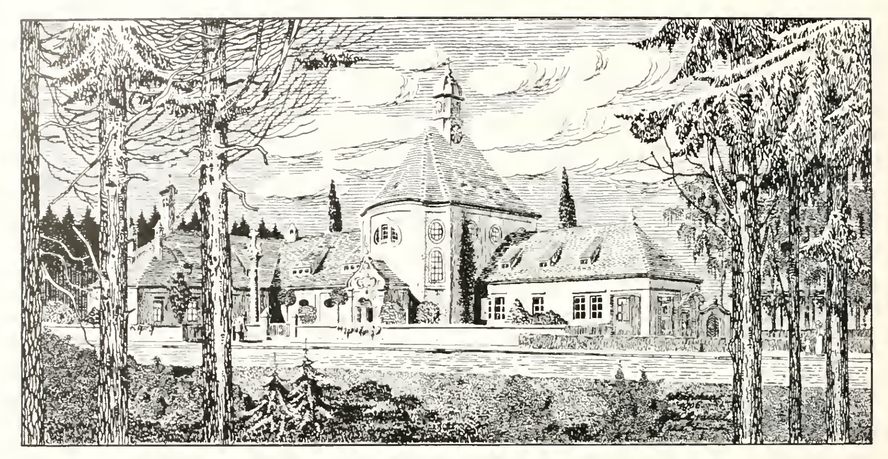
DAS STÄDTISCHE WAISENHAUS IN MÜNCHEN
Rückansicht des Mittelbaues. Vgl. S. 287

AUSSERORDENTLICHE GENERALVERSAMMLUNG

der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

Über die XIV. ord. Generalversammlung berichteten wir in der Dezembernummer S. 90—92. Auf derselben wurde eine fünfgliedrige Kommission eingesetzt, welche aus Vertretern eines Antrags auf vollständige Trennung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« von der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.« bestand. Die Kommission hatte den Auftrag erhalten, die Beziehungen zwischen beiden Gesellschaften zu prüfen und detaillierte Vorschläge auszuarbeiten, welche eine eigens hiezu abzuhaltende außerordentliche Generalversammlung beschäftigen sollten.

Diese Versammlung wurde am 27. April zu München abgehalten. Die Verhandlungen dauerten von 4 Uhr nachmittags bis 11¼ Uhr nachts. Gleichwohl wurde nicht ein einziger Punkt der Tagesordnung erledigt. Sofort verloren sich die Gespräche in unerquickliche Einzelheiten. Um zu einem Schluß zu kommen, wählte die Generalversammlung eine neue, elfgliedrige Kommission, die aus folgenden Mitgliedern besteht: Bildhauer Professor



FRIEDHOFPROJEKT FÜR TRAUNSTEIN
Text S. 266

Jakob Bradl, Bildhauer Thomas Buscher, Maler Joseph Guntermann, Hofsilberarbeiter Rudolf Harrach, Bildhauer Hans Hemmesdorfer, kgl. Oberregierungsrat Franz Matt (Vorsitz), Landessekretär Dr. Müller, Bildhauer Professor Balthasar Schmitt, Maler Philipp Schumacher, Architekt Hans Schurr, kgl. Oberregierungsrat Walser. Die Kommission ist beauftragt, die Verhandlungen zum Ausgleich mit der G. m. b. H. fortzusetzen und neue formulierte und motivierte Anträge einer späteren Generalversammlung zu unterbreiten. Das Nähere wird den Mitgliedern der Bericht mitteilen, an dessen Herstellung bereits gearbeitet wird.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Wettbewerb für die Errichtung eines Denkmals in Landshut. In Landshut soll auf dem durch die Hl. Geistkirche, das neue Postgebäude, die Isar und das Köckhaus begrenzten Platze ein Denkmal errichtet werden. Hierfür wird ein Ideenwettbewerb unter den in Bayern lebenden Künstlern eröffnet mit nachstehenden Bestimmungen: Aufgabe des Wettbewerbes ist die Schaffung eines künstlerischen Schmuckes für den oben bezeichneten Platz in Landshut, sei es in Gestalt eines Brunnens, sei es in einer sonstigen plastischen Form. Die räumliche Anordnung des Schmuckes innerhalb des Platzes ist dem Künstler freigegeben. Die Wahl des Materials für das Kunstwerk bleibt dem Künstler überlassen. Es wird empfohlen, den Platz auch an Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen. Der Stadtmagistrat Landshut wird jedem Bewerber auf Ansuchen eine Photographie des Platzmodelles sowie einen Lageplan des Platzes zugehen lassen. Für die Herstellung des Kunstwerkes steht mit Einrechnung des aus dem staatlichen Kunstfonds gewährten Zuschusses die Summe von M 36000.— zur Verfügung, über welche hinaus der Künstler eine Entschädigung nicht zu beanspruchen hat. Die an dem Wettbewerbe teilnehmenden Künstler haben plastische Entwürfe für das Kunstwerk im Maßstabe von 1 : 10, ferner ein verkleinertes Modell im Maßstabe von 1 : 100, welches in das vorhandene Platzmodell probeweise eingesetzt werden kann, endlich einen Situationsplan im Maßstabe 1 : 100, versehen mit einem Motto und einem den Namen des Bewerbers enthaltenden verschlossenen Umschlage nebst einer kurzen Erläuterung und der Angabe des Materials, das bei der Ausführung des Kunstwerkes zu verwenden wäre, bis spätestens 1. November 1910 im Studiengebäude des National-Museums zu München, Prinzregentenstraße Nr. 3, abzuliefern. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über die Ergebnisse des Wettbewerbes gutachtlich zu beschließen hat, besteht a) aus folgenden von der Staatsregierung ernannten Künstlern: Bildhauer Professor Adolf von Hildebrand, Akademie-Professor Balthasar Schmitt, Akademie-Professor Rudolf von Seitz, Akademie-Professor Franz von Stuck, Städtischer Baurat Hans Grässel, sämtliche in München, b) aus folgenden, von der Stadtgemeinde Landshut bestimmten Mitgliedern: Oberbürgermeister Hofrat Otto Marschall in Landshut, Major der Landwehr Joseph Knauer, II. Vorstand des Kollegiums der Gemeinde-Bevollmächtigten dortselbst. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Preisrichters bleibt die Bestellung von Ersatzmännern vorbehalten. Zur Gewährung von Geldpreisen in dem Ideenwettbewerbe und in einem etwaigen späteren Entwurfs-Wettbewerbe steht ein Betrag von insgesamt M 4000.— zur Verfügung. Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb behält sich die K. Staatsregierung vor. Dieselbe ist insbesondere auch berechtigt, an dem vom Preisgerichte zur Ausführung begutachteten Projekte Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Auftraggebers. Im übrigen bleiben die eingelieferten Arbeiten Eigentum ihrer Urheber.

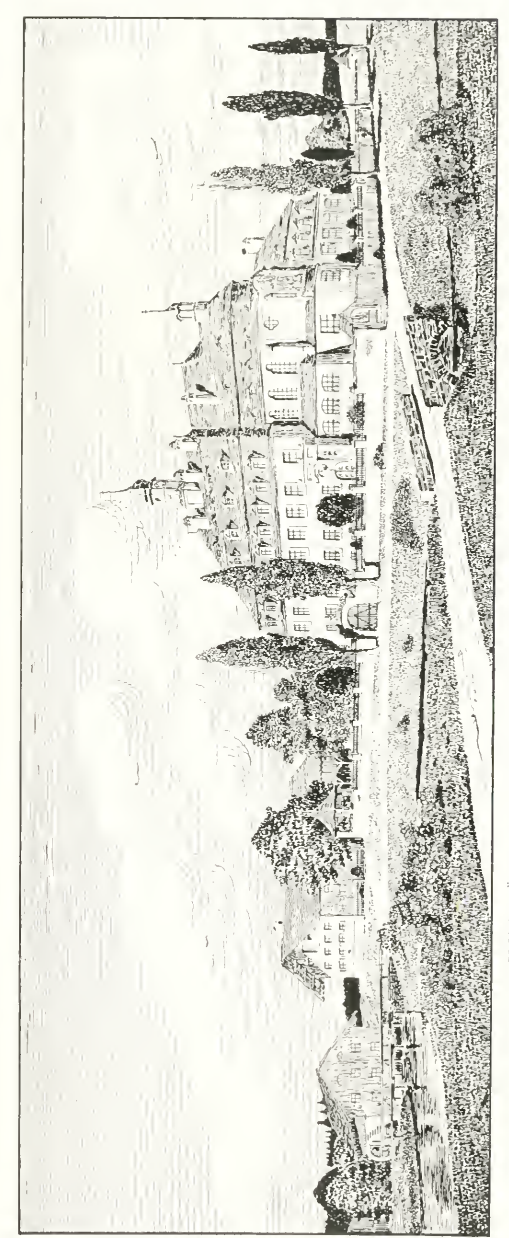
Wien. Ausstellung für kirchliche Kunst 1912. Gefördert durch die staatlichen Behörden wird im Jahre 1912 in Wien eine Ausstellung von Kunst- und kunstgewerblichen Werken für den katholischen kirchlichen Kult und die häusliche Andacht stattfinden zu dem Zwecke, die kirchlichen und künstlerischen Kreise einander näher zu bringen. Durch Preisausschreiben und auf anderem Wege wird an österreichische Künstler und Kunstgewerbetreibende die Herstellung von Kunstwerken und kunstgewerblichen Arbeiten, welche für die Ausstellung bestimmt sind, vergeben. Näheres hierüber teilt das Bureau der Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912 (Wien I, Bäckerstr. 8) kostenlos mit. In Betracht kommen nur österreichische Künstler und Kunstgewerbetreibende. R.

St. Ulrichs-Denkmal in Dillingen. Im dritten Jahrgang Seite 165 f. berichteten wir über einen Wettbewerb um ein Denkmal für den großen Bischof von Augsburg, St. Ulrich. Aus der Konkurrenz ging als Sieger Prof. Jakob Bradl hervor, dessen Modell wir mit mehreren anderen Entwürfen in Abbildung wiedergaben. Für die Ausführung standen über 30000 M. zur Verfügung, von denen aus dem staatlichen Kunstfonds 15000 M bewilligt worden waren, während die übrige Summe sich aus freiwilligen Beiträgen ergab. Nach dem Entwurf von Prof. Bradl wurde das Denkmal in der Königlichen Erzgießerei München gegossen. Am 8. Mai erfolgte in Anwesenheit des hochwürdigsten Herrn Bischofes von Augsburg Maximilian v. Lingg die feierliche Enthüllung auf dem St. Ulrichsplatze in Dillingen. Bei dieser Gelegenheit erhielt Prof. Bradl mit mehreren Herren, welche sich um das Denkmal besonders verdient gemacht hatten, das goldene Ehrenkreuz Pro Ecclesia et Pontifice. A. H.

Maler Philipp Schumacher (München), der früher mehrere Jahre in Berlin lebte, arbeitet gegenwärtig an einem Kreuzweg für die Matthiaskirche in Berlin.

Krefeld. Das Kaiser Wilhelm-Museum soll nun endlich erweitert werden. Die Räume hatten sich schon längst als unzureichend erwiesen, und diesem Übelstande soll nun durch den Anbau von zwei Flügeln nach der Westseite abgeholfen werden. Zwischen diesen Flügeln ist ein Ehrenhof oder ein Ziergarten gedacht. Die Kosten für die Erweiterung werden insgesamt 320000 M betragen, wovon die Hälfte aus freiwilligen Beiträgen aufgebracht ist (vgl. Beil. S. 23). H. R

›Secession München.‹ Internationale Kunst-Ausstellung München 1910, Königsplatz. Die Jury besteht aus nachfolgenden Herren des Ausschusses der ›Secession‹: Akademieprofessor Hugo Freiherr von Habermann, Maler, I. Präsident; Professor Albert von Keller,



PROJEKT FÜR EINE KATHOLISCHE ERZIEHUNGSANSTALT IN OBERMÜHLE BEI GLONN. *Text S. 286*

Maler, II. Präsident; Richard Winternitz, I. Schriftführer; Professor Cipri Adolf Bermann, Bildhauer, II. Schriftführer. Ferner die Herren: K. J. Becker-Gundahl, Maler; Hans Borchardt, Maler; Josef Damberger, Maler; Professor Julius Diez, Maler: Akademieprofessor Ludwig Herterich, Maler; Akademieprofessor Angelo Jank, Maler; Professor Hubert Netzer, Bildhauer; Akademieprofessor Franz von Stuck, Maler; Charles Tooby, Maler; Professor Dr. Fritz von Uhde, Maler.

Kempen (Niederrhein). Der bekannte Sammler C. Kramer hat den Rest seiner Sammlung seiner Vaterstadt vermacht. Die Sammlung war ehemals die bedeutendste am Niederrhein. Einen großen Teil, namentlich die rheinischen Skulpturen und seltenen Schränke, hat vor etwa einem Jahrzehnt das Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld erworben, einen weiteren Teil sodann vor einigen Jahren das Museum zu M.-Gladbach. Aber trotzdem ist die Sammlung noch sehr bedeutend. Sie umfaßt in erster Linie kunstgewerbliche Erzeugnisse. Zusammen mit der städtischen Sammlung, die bislang im alten Kuhtor aufgestellt ist, soll die neue Sammlung im ehemaligen Franziskanerkloster als Kramer-Museum eingerichtet werden. H. R.

Berliner Vortragskurse. Im März 1910 endete das II. Quartal der Berliner Vortragskurse. Während Schreiber dieses seine »Christliche Kunst des XIX. Jahrhunderts« bis zu den Malern und Plastikern des Kreises der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst sowie bis zu Proben aus den sonstigen künstlerischen Bestrebungen, die das Religiöse berühren, führte, gab M. Hasak in seiner »Baukunst des Christentums« einen Überblick bis zur Karolingerzeit, der namentlich durch den Nachweis architektonischer Rekonstruktionen geschichtlicher Vorgänge und durch die Aufdeckung des germanischen Schaffens von damals, im Gegensatze zu sonstiger orientalisch orientierter Historie, geradezu überraschte. Dr. H. Schmidkunz

Bildhauer Jakob Hofmann veranstaltete im April eine sehr interessante Ausstellung einiger seiner religiösen und profanen Werke im Kunstverein München. Der Künstler widmet sich mit Glück namentlich auch der Grabmalkunst; auch verschiedene eiserne Grabkreuze sind von ihm modelliert.

Romanshorn. Die katholische Kirchengemeinde Romanshorn beauftragte den Architekten Adolf Gaudy in Rorschach mit dem Bau der neuen Kirche. Die Kirche, eine dreischiffige romanische Saulenbasilika, ist auf 500000 M veranschlagt.

In Santiago de Chile findet im September 1910, anlaßlich der Zentenarfeier der Unabhängigkeitserklärung, eine große internationale Kunstausstellung im neuerbauten prächtigen »Palacio de Bellas Artes« statt. Die deutsche Reichsregierung hat die deutsche Abteilung dieser Ausstellung unter den Schutz des kaiserlichen Gesandten in Santiago gestellt und sie dadurch als amtliche deutsche Ausstellung anerkannt. Von den auf Veranlassung der »Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft« durch den Delegierten für Deutschland, Herrn Konsul Roeckl, geladenen deutschen Künstlern haben bereits 84 zugesagt, so daß im ganzen über 100 hervorragende Werke definitiv angemeldet sind.

Anregung. Für den Dom zu Antwerpen ersteht gegenwärtig ein würdiger Schmuck aus der Hand des gefeierten Malers Josef Janssens, der Zyklus »Die sieben Schmerzen Mariens«. Es wäre zu wünschen, daß der Künstler diesen sieben Bildern noch weitere aus dem Leben Mariens anreihen würde, etwa »Die Freuden Mariens«. Bei den heutigen Verhältnissen bedeutet es allerdings für einen Künstler ein großes Risiko, einen derartigen Zyklus ohne vorherigen Auftrag in Angriff zu nehmen. Es wäre deshalb zu begrüßen, wenn sich ein Pfarrherr oder Kirchenvorstand entschließen könnte, einer Kirche in den freudenreichen Momenten Mariens einen der Erbauung dienenden künstlerischen Schmuck zu verschaffen, ein Thema, das früher so gern andächtig gepflegt und künstlerisch verherrlicht wurde. W.

München. Unter den Künstlern, die uns die Galerie Heinemann vorzuführen pflegt, hat wohl keiner unter den lokalen Malertypen solch mannigfaltige Schöpferkraft zu verzeichnen wie Frank Kirchbach. Wenn auch nicht das ganze Lebenswerk des Künstlers hier vereinigt werden konnte, da ja naturgemäß so vieles, was einer geschaffen, später schwer mehr zu erreichen ist, so kommt bei Kirchbach noch hinzu, daß viele seiner besten Werke, seine dekorativ-künstlerischen Leistungen, mit der Architektur, für die sie geschaffen, eng verbunden sind. Denn in erster Linie war und ist dieser Künstler Monumentalmaler. Diese Großzügigkeit des Schaffens hängt nicht mit dem Dimensionalen zusammen, wie so oft geglaubt wird: die innerliche Größe, das ist das Wesen der dekorativ-monumentalen Malerei. Hierfür legten die Skizzen und Entwürfe zu Plafond- und Treppenhausbildern das beste Zeugnis ab. Ferner konnen wir zugleich auf die Wandmalereien im Nibelungensaale der Drachenburg am Rhein, auf die Fresken des Hauses Mumm und auf den Amor und Psyche-Zyklus hinweisen. Mehr illustrativ ist das große Leonoren-Bild gehalten. Dämonisch, fast beängstigend ist die Situation, in welcher der unheimliche Reiter, in den Armen die Todesbraut, über die mondbeleuchteten Mauern des Friedhofes hinwegsetzt. Eindrucksvoller noch als dieses, dem Stoffe nach wohl für den Laien fesselnde Motiv, ist eins der ersten Bilder Kirchbachs, das alle Besucher des Kunstvereins kennen: »Herzog Christoph der Kämpfer an der Leiche des letzten Abensbergers.« Hier, wo das Bild in angemessener Augenhöhe betrachtet werden kann, erkennt man erst die hohen und feinen Qualitäten. Es ist ja ein Jammer, daß sowohl dieses Bild wie so manch anderes in den Räumen des Kunstvereins in unerreichbarer Höhe thronen muß, um den Wochendarbietungen Gelegenheit zur Ausbreitung zu geben. Warum schafft man nicht endlich eine städtische Galerie, in der die Münchner Kunst eines verflossenen, rühmlichen halben Jahrhunderts vereinigt wird?

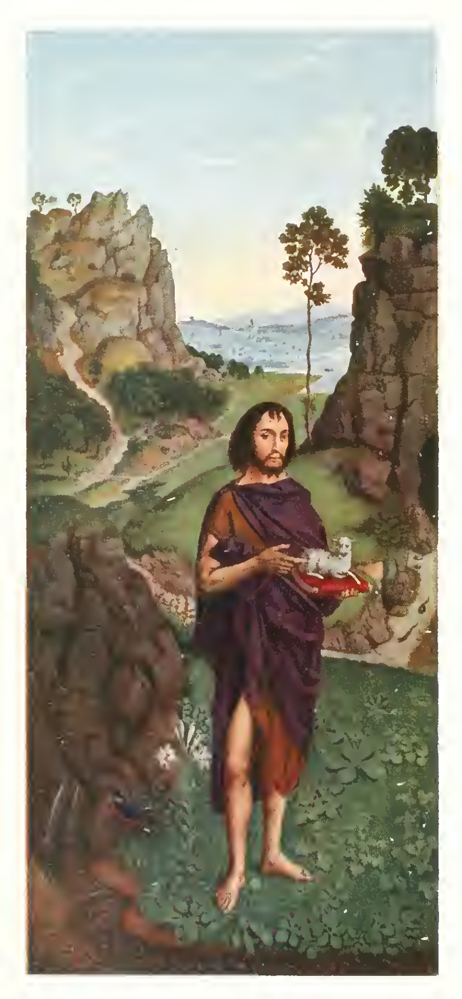
Von ähnlichen Vorzügen wie das genannte Historienbild sprechen auch mehrere Bildnisse, unter denen wiederum das mehrfach schon rühmlichst erwähnte Porträt des Bruders des Künstlers die erste Stelle einnimmt. Landschaften, Skizzen, Entwürfe wechseln in reichster Weise in der wohlgegliederten Kollektion ab, und man bewundert nicht allein die Vielseitigkeit in dem Schaffen dieses Künstlers, sondern mehr noch die Kraft, die allen verschiedenen Sparten innerhalb des malerischen Gebietes vollkommen gerecht wurde. Franz Wolter

München. Joseph Albrecht erhielt vom bayerischen Staat den Auftrag, die 12 Apostel in Lebensgroße und in ganzen Figuren für die Pfarrkirche zu Daiting bei Donauwörth in Freskotechnik zu malen.

Ausstellungsberichte, Buchbesprechungen usw. müssen wegen Raummangels zurückgestellt werden. Die Red.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Standhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G — Sämtliche in München.





Meister der Perle von Brabant (München, Pin.)

Johannes der Täufer



Meister der Perle von Brabant (München, Pin.)

St. Christoph

Ges. f. christl. Kunst, G. m. b. H., München



EDWARD VON STEINLE — IM FRÜHLING

Aquarell von 1873, Besitzer Dr. M. Berg, Frankfurt a. M.

EDWARD VON STEINLE

Geboren 2. Juli 1810, gestorben 18. September 1886

Von MAX FÜRST

Am 2. Juli 1910 werden hundert Jahre abgelaufen sein, seit Maler Edward von Steinle zu Wien das Licht der Welt erblickte. Bei aller Anhänglichkeit an die österreichische Heimat fand der Künstler in ihr sein Bleiben nicht: der alten, freien deutschen Bundesstadt Frankfurt gehört er als der Meister an, welcher ob seines erstaunlich vielseitigen Schaffens, zugleich auch ob seiner hervorragenden Stellung in dem vielfach durch die Romantik bedingten deutschen Kunstleben des 19. Jahrhunderts allzeit warmes Interesse und unsere vollste Hochschätzung verdient. Er ist der letzte bedeutsame Vertreter jener von Overbeck und Cornelius inaugurierten Schule, in der religiöses Erfassen und historischer Sinn die Richtschnur für Werke bot, die in Form und Gehalt der heutigen Kunstweise vielfach diametral gegenüberstehen, da sie eben nicht unter der modernen Parole: »L'art pour l'art«, sondern — bei aller rein künstlerischen Offenbarung — unter dem Gesichtspunkte entstanden, zugleich auch sittlich religiöse und nationale Aufgaben beleben und fördern zu helfen. Wer all die bedeutenderen, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in ihrer Vollkraft wirkenden deutschen Künstler gründlich erfassen will, muß daher auch deren Standpunkt erkennen, um zu einer gerechten, objektiven Beurteilung ihrer Werke und ihrer Persönlichkeit gelangen zu können.

Wenn Cornelius durch die Wucht der Gedanken und Formen, Overbeck durch eine fast monastische Schlichtheit und Gefühlsseligkeit charakterisiert erscheinen, so hält Steinle in dieser Hinsicht zwischen beiden die Mitte. Wohl gebricht es auch ihm nicht an Ernst und Größe, nicht an tiefgläubig frommer Empfindungsweise, aber in so gesteigerter Potenz, wie selbe bei den genannten Meistern sich zeigen, sind sie bei ihm nicht zu finden. Hingegen verfügt Steinle über einen reicheren Formen- und Farbenschatz, vor allem erweist er sich in der feinen Indi-



EDWARD VON STEINLE — VIRGO DEIPARA

Bleistiftzeichnung von 1853; Besitzerin: Frau Bezirksamtmann Münch in München

vidualisierung seiner Gestalten mannigfacher. Auch er hat seinen »Stil«, seine eigenartige Handschrift, aber diese ist so modulationsfähig, um sich den zu behandelnden Stoffen stets entsprechend anzupassen. Man sehe hier beispielsweise auf die exquisite Art seiner Figuren in den Zeichnungen zu Shakespeares Dichtungen, wie in den auf S. 296 und 309 reproduzierten Blättern. — Katholik bis zum tiefsten Seelengrund, ersieht Steinle in der kirchlich-religiösen Kunst die höchsten Aufgaben, aber seine vielseitige Veranlagung und sein romantisches Empfinden wußten es dennoch zu vermitteln, daß er auch auf Gebieten, die nicht gerade mit Kirchenhallen zusammenhängen, ganz Außerordentliches zu schaffen vermochte. Deutsche Märchen und Sagen, vor allem auch die christlichen Legenden sind ihm ein kristallener Bronnen, an dem er, geistesverwandt mit L. Richter und Moritz von Schwind, zeitlebens sich erlabt, um durch seine aus diesem Borne geschöpften herrlichen Gaben auch andere zu erquicken. Speziell in dieser seiner Eigenschaft liegt der Grund, weshalb Clemens Brentano, der selten einem zeitgenössischen Künstler voll und ganz seine Sympathien schenkte, mit so inniger Liebe und Begeisterung an Steinle hing. Tatsächlich hat Steinle Werke geboten, die in kongenialer Weise das verkörpern, was der romantische Dichter erträumt und ersonnen. Wie wunderbar gefühlt ist z. B. das stimmungsvolle Bild zu Brentanos »Romanzen vom Rosenkranz«. Die eben erscheinende umfassende Publikation der Werke des Meisters, welche dessen Sohn Dr. A. M. von Steinle geboten hat, gibt uns Belege für all diese leuchtenden Vorzüge.[1]) Nicht allzu häufig sind Kunstblätter, welche so märchenhafte Poesie ausatmen wie Steinles Aquarellkarton zum »Rheinmärchen«, auf dem in reizenden Personifikationen die Nebenflüsse des sagenumrauschten Stromes zum Wasserschlosse wallen. Gleich kosenden Wellen schaukeln sie einher, die munteren Gespielen des vaterländischen Rheins: voran das hübsche Brüderpaar der beiden Maine, dann die kichernden, plaudernden, singenden Nymphen und Nixen der Rodach, Baunach und Saale, der Tauber, der Nidda, und wie sie alle

[1]) Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in 750 Abb., herausgegeben von Dr. A. M. von Steinle. Mittleres Quartformat. Verlag der Jos. Köselschen Buchhandlung, Kempten.



Sepiazeichnung von 1854.
Besitzer Graf Thun-Tetschen

EDWARD VON STEINLE
MARIA MIT JESUS UND JOHANNES

heißen die Wasser und Wässerlein, die stromwärts gleiten. Wahrhaftig, entzückende Wellenmelodie ist's, die aus »des Rheines mondbeglänzter Zaubernacht« uns hier entgegentönt! — Schauen wir auf andere Blätter, so z. B. das Aquarell »Im Frühling« (S. 293), »Wer das Glück hat, führt die Braut heim«, einem in schlichten, keuschen Linien gegebenen Hochgesang auf Rittertat und Minneleben; ferner auf »Das Blickeschießen, die alte Geschichte«, wobei ein in keimender Jugendliebe sich findendes Pärchen die verschämte Rolle spielt; oder auf Schneewittchen mit den Zwergen«, auf die Aquarellzeichnung: »Maientag«, das uns wie das duftige Minnelied eines mittelalterlichen Sängers anmutet, stets zeigt sich Steinles künstlerisches Vermögen in klarem, anziehendstem Lichte. Mehr als einmal wird uns kund, wie dem im allgemeinen sehr ernsten Meister dennoch ein munterer Schalk im Nacken gesessen hat. Fehlt es ja selbst an drolligen Karikaturen nicht, in denen komische Helden des Jahres 1848, die im Frankfurter Parlamente sich breit gemacht, durch Steinles Stift eine humorvolle Festnagelung fanden. Trotz manch bitterer Lebenserfahrung, trotz des häufig geäußerten Unbehagens über Zeiten- und Kunstwandlungen wußte Steinle vor jeder Verbitterung und Verdüsterung seines Gemütes sich zu bewahren. Erklärte er doch einmal in einem, auf den ihm befreundeten, allzustrengen Trappistenabt Ephräm van der Meulen sich beziehenden Briefsatze: »Der liebe Gott hat gewiß die Trappisten gerne, aber Er selber ist keiner und verdammt auch nicht harmlosen Scherz«.

Das bisher Gesagte läßt erkennen, wie es einseitig ist, Steinle nur als Kirchen- und Historienmaler hervorzuheben. Allzuenge ist daher auch der Titel »Madonnenmaler«, den C. v. Wurzbach seinem dem Künstler gewidmeten Buche vorsetzte.[1]) Gewiß hat Steinle viele und herrliche Marienbilder geschaffen; wir erinnern hier nur an die überaus milde, venetianische Einwirkungen zeigende »Madonna della Fontana« vom Jahre 1854; weiterhin an die feinen Schöpfungen S. 294 und 295 dieses Heftes, oder an das Gemälde der Himmelskönigin auf einem Altare der St. Ägidienkirche in Münster, das im Jahre 1859

[1]) »Ein Madonnenmaler unserer Zeit« (Ed. Steinle). Biographische Studie von C. v. Wurzbach. Wien 1879, bei Manz.



EDWARD VON STEINLE — DER KAUFMANN VON VENEDIG
Sepiazeichnung von 1848, Besitzerin Freifrau von Erlangen, Niederingelheim



EDWARD VON STEINLE — FREDERIC LEIGHTON UND ENR. GAMBA
Kreidezeichnung von 1852 Kgl. Nationalgalerie, Berlin

entstand. Diese erhabene, von Ernst und Milde umflossene Gestalt der Gottesmutter dünkt uns ein in höhere Formensprache übertragener Cimabue. Noch gesteigerter zu werten dürfte das Marienbild sein, welches in der St. Leonhardskirche zu Frankfurt sich befindet. Dennoch ist die Bezeichnung »Madonnenmaler«, wie Steinle selbst zu verstehen gab, nicht erschöpfend und daher auch nicht richtig gewählt; aber ebensowenig hätte der Künstler zugestimmt, sich ausschließlich nur als Romantiker, als bevorzugter Interpret von Märchen, Sagen und Legenden hervorgehoben und gefeiert zu sehen. Wer allenfalls den riesigen St. Christoph, der nach einer Skizze Steinles im Frankfurter Dom gemalt worden ist, herausgreift, um diesen mit der legenden- oder genreartigen Zeichnung: »Christkind mit Engeln auf dem Wagbalken« zu vergleichen, wird in diesem Falle freilich der letzteren den Vorzug geben. Diese am oberen Ende des Schaukelbalkens krabbelnden Engelein, die sich vergeblich abplagen, das am unteren Balkenende sitzende Christkind emporzuwägen, bilden an sich einen reizenden Reflex der Christophlegende, die von dem Gewichte des kleinen Jesulein erzählt, das selbst den Nacken eines Riesen niederzubeugen vermag. Was dort St. Christoph empfindet, drücken hier Steinles am Schaukelbrett sich mühenden Engelchen freilich ungleich kenntlicher und künstlerisch viel vollendeter aus. Aber solch vereinzeltes Überwiegen glücklich gebrauchter romantischer Motive reicht nicht hin, auch des Künstlers Schwerpunkt nur nach einer Seite zu verlegen. Ein nichtkatholischer, aber mit dem Geiste und Wesen der Kirche sehr vertrauter Kunstschriftsteller weiß gerade in dieser Hinsicht von Steinle rühmend hervorzuheben, daß, »wie er sich nichts geschenkt und keine Falte gezeichnet, von der er sich nicht Rechenschaft gegeben, er es auch verstanden, die Dogmen und Legenden, die Geheimnisse und Zeremonien seiner Kirche in ihrer Schönheit, Tiefe und Lieblichkeit mit einer unaussprechlich reizvollen Poesie zu erfassen«. Es liegt kein genügender Grund vor, den Romantiker Steinle gegen den Kirchen- und Geschichtsmaler Steinle auszuspielen; eine derartige Scheidung und Sezierung ist zu gewagt; daher gehen wir von dem Bestreben nicht ab, den bedeutenden Meister in all



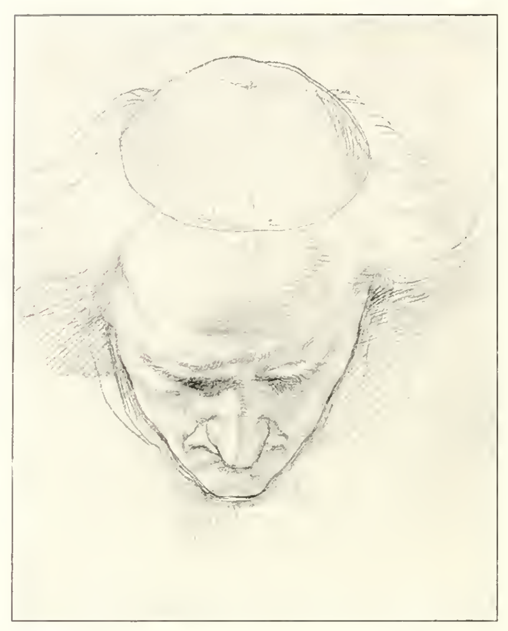
ооо *Aquarell von 1868.* o o
Besitzerin Frau Baumeister
o o o *Jean Statz, Köln* o o o

◎ EDWARD VON STEINLE ◎
DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN



○ *Aquarell von 1864* ○
Besitzer: Diözesanbaurat
○ ○ *Franz Statz, Köln* ○ ○

EDWARD VON STEINLE
⊛ FRANZ VON ASSISI ⊛



EDWARD VON STEINLE GROSSPÖNITENTIAR
Bleistiftstudie von 1855; Stadelsches Kunstinstitut

seinem Schaffen als eine einheitliche Erscheinung zu fassen.

Bei einer allgemeinen Charakteristik Steinles muß zunächst auch die Stellung betont werden, welche er unter seinen zeitgenössischen Kollegen und Freunden als Kolorist einzunehmen vermocht hat. Hierin überragt er in auffälliger Weise die meisten Glieder der sogenannten Nazarenergruppe; er ist derjenige, welcher im Vereine mit Ph. Veit die Berechtigung, die Zauber der Farbe am gründlichsten erfaßte und einer geordneten koloristischen Weiterbildung niemals im Wege stand. In Steinles Ölgemälden, wie sie u. a. die kaiserliche Schackgalerie in München verwahrt — wir nennen hier nur den »Türmer«, den »Violinspieler« (Abb. S. 306 und 307) und »Adam und Eva« — feiert das Abwägen der Farbentönung, die harmonische Stimmung derselben einen Triumph, der nicht ohne Einwirkung auf spätere bedeutende Koloristen, wie A. Feuerbach einer gewesen ist, bleiben konnte. Die Verwertung aller Kunstmittel, welche Steinles vorurteilsfreie, geklärte Auffassung zuließ, gönnten ihm nach der technischen Seite viel mehr Erfolge, als das Kunstprogramm bedingte, welches die Begründer der klassisch-romantischen jungdeutschen Schule aufgestellt hatten.

Des Künstlers umfassende Bildung begünstigte und ermöglichte nicht nur die Vielseitigkeit seines Schaffens, sondern auch das ungewöhnlich tiefe Eingehen auf alle ihm sich bietenden Aufgaben. Mit dem Rüstzeug theologischer, historischer und literarischer Kenntnisse reichlich ausgestattet, bewahrte er sich einerseits vor aller Oberflächlichkeit in seinem Wirken und vermochte anderseits unter hervorragenden Männern Freunde und Gönner zu gewinnen, die gerne von seinem Geiste aufnahmen und in gegenseitiger Weiterbildung einander behilflich waren. Wer »Ed. Steinles Briefwechsel mit seinen Freunden«[1]) zur Hand nimmt, wird des Meisters geistige Elastizität, sein klares, bestimmtes Urteil über Personen und Zeitvorkommnisse bewundern müssen. Es ist für den Weit- und Scharfblick Steinles überaus bezeichnend, daß er in einer Zeit, in welcher gewisse Auswüchse der Romantik in einem fast kindischen Kult aller mittelalterlichen Kunst sich breit machten, hin und wieder gegen die »Altertümler« seine Stimme erhob und die Gefahren betonte, welche im pedantischen Nachahmen der alten Kunstwerke gelegen seien. Schrieb er doch im Jahre 1844 an seinen Freund A. Reichensperger, der, wenn er nicht von Steinle einigermaßen beeinflußt worden wäre, wohl noch mehr mit den Altertümlern sich alliiert hätte, da er scherzweise selbst von seinem »gotischen Herzen« sprach, folgenden kräftigen Satz: »Die gefrornen Ideen eines Antiquars auftauen zu wollen, das ist ein Unternehmen, was ich längst aufgegeben habe, und ich erinnere mich hier an den Spruch des Heilandes: Lasset die Toten ihre Toten begraben.« — An einer anderen Stelle erklärt Steinle: »Die Antiquare neigen merkwürdigerweise gern zur griechisch-schismatischen Starrheit hin; das kommt von dem Übersehen eines sehr wesentlichen katholischen Elementes, welches jedem lebendigen Organismus eigen sein muß: im Grunde konservativ par excellence, nach oben und außen hin beweglich und in immer neuen Blüten sich entfaltend.« — Gewiß war

[1]) Herausgegeben von dem Sohne des Künstlers, Alphons Maria von Steinle. Zwei Bände, Freiburg, Herdersche Verlagshandlung, 1897.



EDWARD VON STEINLE DER REICHE JÜNGLING

Kreidezeichnung . m 1862 Kgl. Nationalgalerie, Berlin

auch Steinle von warmer Verehrung für die romanischen und gotischen Kunstformen beseelt; er suchte — je nachdem die Aufgaben lagen — selbst den nötigen Anschluß an das berechtigte Stilempfinden, aber er sah zugleich strenge darauf, daß die eigene künstlerische Selbständigkeit nicht zu Schaden gelangte. Ebenso müssen wir es dem Künstler hoch anrechnen, daß er auch in Bezug auf die Renaissance stets ein korrektes Urteil sich wahrte und der damals beliebten Mißachtung dieser vielumstrittenen Kunstperiode seine gerechten Bedenken gegenüberstellte. Sein Ausspruch: »Die Außerachtlassung dessen, welchen Einfluß die Geistesrichtung einer Zeit auf Kunst und Genius notwendig ausüben muß, macht leicht unser Urteil ungerecht«, ist ein Programmsatz, der allzeit gewissenhafte Beherzigung beanspruchen kann. Wenn er weiterhin betonte: »am Ende wird die Natur oder das, was natürlich Gutes aus der klassischen Literatur und aus der Renaissance gewachsen ist, wohl sein Recht behaupten«, so wird sich sicher niemand finden, der derartige Aussprüche des Unrechts zeiht.

Heute erscheinen uns Sätze, wie die angeführten, nur als Binsenwahrheit; die meisten Zeitgenossen Steinles aber waren anderer Meinung. Schon darum muß uns der Gerechtigkeitssinn des klarschauenden Meisters,

der vor dem Guten und Schönen, sei es hier oder dort, niemals das Auge verschloß, als eine besonders hervorzuhebende Künstlertugend erscheinen, umsomehr, als dieselbe nicht allzu häufig der gleichen Entwicklung und Betätigung in kunstübenden Kreisen sich zu erfreuen vermag. Die geläuterte Geistesbeschaffenheit Steinles bedingte gewissermaßen die Fühlung mit dem Besten, was ältere und neuere Kunst hervorzubringen vermochte, und sind es auch nicht Großtaten im Sinne des Altmeisters Cornelius, nicht asketische Herzensklänge, wie Fiesole und F. Overbeck sie kundgegeben haben, die Reflexe hiervon spiegeln dennoch im vielseitigen Schaffen unseres Künstlers wieder, ohne ihn deshalb als den Nachahmer oder Doppelgänger irgend eines Meisters erscheinen zu lassen. Sehr treffend hat Wilhelm Molitor in einem dem Künstler gewidmeten Sonett diesen Standpunkt gekennzeichnet, indem er Steinle zuruft:

»Dein Geist erkannte die verwandten Geister,
Du fühltest heimisch dich im Kreis der Meister,
Und dennoch schöpfest du aus eigner Fülle.«

Was den Entwicklungsgang Steinles betrifft, so vermochte nur tiefinnerliche Kunstliebe und ungewöhnlicher Jugendmut all die gegebenen Hemmnisse besiegen. Der an der Wiener Akademie gebotene, so recht dem gemütsarmen josephinischen Geiste angepaßte Klassizismus konnte zunächst nicht befriedigen; daher zog denn auch der achtzehnjährige Graveurssohn zu den Gesinnungsgenossen, die in Rom als hoffnungsfrohe Lukasbrüder sich zusammengefunden, um nach eigenen Rezepten der geliebten Kunst zu dienen. Während den Freunden am Tiber mancherlei Aufträge erblühten, blieb Steinle auch nach der Rückkehr in die Heimat ohne angewiesene, ermunternde Beschäftigung; die geplante Ausmalung der Stanislauskapelle in Wien scheiterte ebenso, wie die Aussicht, durch Cornelius bei Ausmalung der Münchner St. Ludwigskirche Verwendung zu finden. Solch ungewollte Vereinsamung lieh dem jungen Künstler Zeit, jetzt schon manche seiner Legendenbilder zu ersinnen und vor allem dem Leben



EDWARD VON STEINLE — JESUS UND JOHANNES
Bleistiftzeichnung von 1845, Besitzerin Freifr. Al. v. Bernus, Stift Neuburg



EDWARD VON STEINLE — JESUS BEI NIKODEMUS

Karton. Besitzer Dr. A. M. von Steinle, Frankfurt a. M.

heiliger Mönche und Einsiedler, so jenem des hl. Paulinus, des Paphnutius, der hl. Maria von Ägypten, späterhin der hl. Euphrosyne eine liebende Beachtung zu weihen. Die seltsame Legende der letzteren wußte Steinle in einem Zuge, ganz im naiven Sinne mittelalterlicher Meister, zur köstlich harmonischen Darstellung zu bringen. Von etlichen Staffeleibildern abgesehen, stellte sich erst im Jahre 1837 in der Ausmalung der Schloßkapelle zu Rheineck ein größerer, lohnender Auftrag ein, der Steinle umsomehr erfreuen konnte, als er in dem Schloßherrn von Bethmann-Hollweg einen Gönner fand, der, obgleich Protestant, auf alle die Ideen und Entwürfe des strengkatholischen Malers in so verständnisvoller Weise einging, daß hier »ein wahres Ideal des Verhältnisses zwischen dem Besteller eines Kunstwerkes und dem ausführenden Künstler« zutage trat. An das Hauptbild der Kapelle: »Jesu Bergpredigt« schließen sich in den Lünetten biblische Szenen, welche die acht Seligpreisungen sinnig illustrieren. Die gediegenen Fresken zu Rheineck gaben Steinle Anlaß, alsbald dauernd in Frankfurt sich niederzulassen, um nun von hier aus all den rasch sich mehrenden Aufträgen gerecht werden zu können.

So glatt und ungestört, wie der von dem edlen Bethmann-Hollweg gebotene Auftrag, waren die weiteren Arbeiten freilich nur selten mehr zu lösen. Schon in Köln, wo Steinle innerhalb der Jahre 1843—1846 die Spandrillen des Domchores mit Engelsgestalten zu schmücken hatte, fehlte es nicht an unlieben Anständen, welche teils von gefürchteten »Altertümlern«, unter denen sich im vorliegenden Falle Sulpiz Boisserée sehr bemerkbar machte, teils von Architekten, an deren Spitze Dombaumeister Zwirner stand, hervorgerufen wurden. Nicht ohne Humor machte Steinle in Bezug auf letztere damals die Bemerkung: »Architekt und Maler stehen zueinander wie Staat und Kirche, und es gibt da immerhin Reibungen« — eine Erfahrung, welche mehr oder minder von allen Kirchenmalern bestätigt werden kann. Die vernünftige Weisung des Königs Friedrich Wilhelm IV.: es sei »im Geiste der alten Malerei, jedoch dem Stande der jetzigen Kunstbildung entsprechend«, die gestellte Aufgabe zu lösen, entschied glücklicherweise zugunsten Steinles, und so vermochte er denn die schwierige, an sich nicht durchwegs dankbare Angelegenheit mit sichtlicher Liebe und Sorgfalt zum Abschlusse zu bringen. Das Wohlwollen des Königs, der dem Maler alsbald ehrende Auszeichnung zukommen ließ, zeigte sich auch



EDWARD VON STEINLE — CHRISTUS IM GRAB UND ENGEL
Kreidezeichnung von 1831; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

in dem Auftrag, neben Veit, Cornelius und Overbeck einen Entwurf zu dem geplanten Berliner Dom-Gemälde: Die Erwartung des Jüngsten Gerichtes zu schaffen; Steinle unterzog sich sofort der eigenartigen Aufgabe — von den figurenreichen Entwürfen der genannten Meister gelangte bekanntlich keiner zur Ausführung.

Erwähnen wir nur vorübergehend die vielen großen und kleinen Kartons, welche Steinle mit besonders feinem Verständnisse für Glasmalereien schuf, so ist als eine weitere hervorragende kirchliche Arbeit die Ausschmükkung der St. Ägidienkirche in Münster zu verzeichnen. Die Verherrlichung des Allerheiligsten Altarssakramentes bot hier den Grundakkord zu dem Freskenzyklus, der nach Kompositionen des Meisters zumeist von anderen Malern, darunter Jos. Settegast, Jul. Welsch und D. Mosler, die Ausführung erhielt. Fast gleichzeitig war an Steinle eine andere große Aufgabe herangekommen: die Ausmalung des Treppenhauses im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Die Verhandlungen zogen sich freilich sehr in die Länge. War schon die Einleitung des Unternehmens durch die vielen Einreden dritter und vierter Personen derart, daß Steinle wahrlich hierbei nicht auf Rosen gebettet schien, so mehrten sich die Erschwernisse überdies während der ganzen, vom Jahre 1861—64 dauernden Arbeitszeit. Wenn Rethel, der Steinle sehr nahe stand, ob der Schikanen, welche bei Ausmalung des Aachener Rathaussaales sich ergaben, seine an sich angegriffene körperliche, ja wie manche annahmen, auch seine geistige Gesundheit zur Einbuße brachte, so war Steinle glücklicherweise zu gesund, um von den Alterationen, die in Köln überreichlich sich einstellten, dauernd geschädigt zu werden. — Die Fresken im besagten Treppenhause schildern die Kunst- und Kulturgeschichte Kölns: in vier größeren und mehreren kleineren Bildern werden wichtige Momente und Personen der römischen und karolingischen, der mittelalterlichen und neuzeitlichen Periode vorgeführt (Abb. S. 311). Bei der Vielzahl der angebrachten Figuren erscheint die Gesamtwirkung hin und wieder unruhig und zerknittert; einzelne Gruppen, so besonders im Bilde des Mittelalters, auf welchem Albert Magnus, Konrad von Hochstaden, Meister Stephan Lochner



EDWARD VON STEINLE MAGDALENA AM OSTERMORGEN

Ölbild von 1857. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.



EDWARD VON STEINLE — DER VIOLINSPIELER

Karton zu den Ölbildern in Weimar und München, 1858; Besitzerin: Freifrau von Bernus, Stift Neuburg

und die ein landendes Hansaschiff begrüßenden Bürgermeister sich finden, präsentieren sich jedoch in überaus befriedigender, fesselnder Weise. Die Summe der hier verarbeiteten geschichtlichen Kenntnisse läßt in Steinle den denkenden, von gründlicher Bildung getragenen Künstler ersehen, der nicht, wie Wilhelm von Kaulbach bei seinen Geschichtsbildern, zunächst auf die sehr verschiedentlich einwirkenden gelehrten Inspiratoren angewiesen war, sondern als völlig selbständiger Historienmaler aufzutreten vermochte. — Die künstlerische Gestaltung geschichtlicher Vorgänge ist ja heure mehr oder minder verpönt und wird von Leuten, denen der Sinn für Ernst und Größe in der Kunst, und wohl auch für die Zauber der Geschichte mangelt, geschmäht und lächerlich gemacht. Wir verhehlen nicht, daß die entschwundene Geschichtsmalerei mancherlei üble Auswüchse zeitigte, daß sie, vielfach schablonenhaft geworden, häufig auf hohen Stelzen und in hohlen Phrasen sich bewegte. Ob solcher Schatten dürfen aber nie die Lichtseiten vergessen werden, welche einer von gesundem Geiste belebten Geschichtsmalerei eigen sind. Sicherlich wird man, wenn dem in der heutigen Malerei vorzugsweise gepflegten und gefeierten, oft sehr form- und geistlosen Stimmungsdusel der naturgemäße Katzenjammer gefolgt sein wird, wieder nach Kunstäußerungen sich sehnen, welche jenen verwandt, die in der besseren einstigen Historienmalerei zutage traten. Bis diese, der Gesamtkunst zu gute kommende Regeneration sich einstellt, mag ja Vater Homer einstweilen sein Schläfchen machen und sich dabei derart erholen, daß wir bei seinem Wiedererwachen neben der zurzeit alles überspinnenden Farbenlyrik wieder jenen epischen Schritt verspüren, der in der Kunst die Manneskraft bedeutet. Nur eine solche Kunst vermag im Vollsinne des Wortes eine wahrhaft bildende zu sein; sie birgt überdies die stärksten Elemente in sich, um zugleich auch als klarster ästhetischer Ausdruck eines großzügigen nationalen Geisteslebens zu erscheinen.

Die bereits betonten Schwierigkeiten, die für Steinle bei seinem Kölner Auftrag sich ergaben, verdichteten sich zu den heftigsten Angriffen, als im letzten großen Hauptbilde: »Aufrichtung der Kreuzblume am südlichen Portalgiebel« und in den dazugehörigen Sockelgemälden unmöglich allen Wünschen Rech-

nung getragen werden konnte. In der an sich erschwerten Darstellung wollten alle befrackten Stadtväter, Vereinsvorstände usw. neben den hervorragenden Ehrengästen konterfeit und in möglichster Hervorhebung sich verewigt sehen. Solche und andere Ansinnen führten dazu, daß im Schlußbilde — und noch mehr außerhalb desselben — arge Dissonanzen entstanden, so daß weder der Künstler noch die Besteller mit dem faden Endtableau zufrieden sein konnten. Den Höhepunkt der Verstimmung zeigte wohl der von einem Stadtverordneten eingebrachte Antrag: die letzteren Bilder von der Wand zu schlagen — ein Antrag, dem allerdings nicht Rechnung getragen ward. — Steinle nahm diese unerquicklichen Vorgänge mit ziemlicher Gelassenheit hin; ein köstlicher Beleg, wie er die leidige Sache auffaßte, bietet sich in einem unterm 10. Januar 1864 an die geistreiche Frau Schöff (Antonie Brentano) gerichteten Briefe, worin das lakonische Resumee dahin lautet: »Wenn Kinder im Kuchenteige rühren, kann der Kuchen nicht aufgehen; sie müssen ihn essen, wie er eben geworden ist.«[1])

Des Künstlers Beziehungen zu Köln zeigten sich auch in einem anderen Falle nicht dornenfrei. In der Kirche St. Maria im Kapitol malte Steinle in der Chorapsis wohl die Krönung Mariens, die weitere Ausschmückung aber wurde ihm versagt, da er den archaisierenden Auftraggebern nicht zu entsprechen vermochte. Den tonangebenden Herren stand ein stupides, handwerksmäßiges Nachahmen des Alten höher, als ein künstlerisches Neuschaffen im Sinne der Alten. Gerade zu letzterer Tätigkeit, zur glücklichen Vermittlung des Alten mit dem Neuen, wäre Steinle die geeignetste Kraft gewesen, aber als Maler blutleerer, schemenhafter Gestalten wollte er nicht gelten. Der weise Ausspruch des Künstlers: »Unsere Kirche ist voller Realitäten, sie verkehrt mit Geistern, aber mit Gespenstern nur, um sie zu bannen«, richtete sich nicht nur gegen französisierende Sentimentalitäten und gegen süßlichen Kunstpietismus, sondern zugleich auch gegen die geistlähmende Schablonentätigkeit unserer Altertümler. Der Schaden, den gewisse Architekten und kunstgelehrte Herren durch das schrullenhafte Nachäffen alter Formen in unserer religiösen Kunstentwicklung angerichtet haben, ist wahrlich kein geringer. Ein nicht kleines Kapital von Talent und Fleiß ist hier speziell in den Gebieten der Malerei und Plastik unnütz vergeudet worden. Das kurzsichtige Mühen, christliche



EDWARD VON STEINLE — DER TÜRMER
Karton zu den [illegible] in Weimar [illegible]. Besitzerin Freifrau v. Bernus, Stift Neuburg

[1]) Steinles Briefwechsel, II. Bd., S. 108.

Kunst und Künstler auf ein totes Geleise hinauszuschieben, konnte bisher vielfach nur jenen zugute kommen, die ein unheimliches Interesse daran haben, die christlich religiöse Kunst und ihren Einfluß auf das Volk überhaupt aus dem heutigen Kulturleben möglichst auszuschalten.

Daß Steinle für die kirchliche Kunst keine unbegrenzte Freiheit forderte, wissen wir. Er hielt höchst gewissenhaft die hier gebotenen Schranken ein und bewies dies vor allem in der Chorapsis des Straßburger Münsters, welche er innerhalb der Jahre 1876—1878 mit inniger Hingabe vollendete. Auch hier galt es die Krönung Mariens, von den Chören der Engel umgeben, darzustellen. Unter dieser Hauptgruppe, welche die mit Goldgrund belegte Concha erfüllt, finden sich zu beiden Seiten des an altmusivischen Apsidenschmuck gemahnenden Kreuzes die Apostel des Herrn und die Patrone des Domes; eine weitere Figurenreihe zeigt die hl. Kirchenväter und Ordensstifter, denen zu unterst die Väter des alten Bundes sich anschließen. Von dramatischen Bewegungen frei, künden all diese in schlichter Größe gebotenen Gestalten weihevolle Ruhe und heiligen Gottesfrieden. Dr. Luzian Pfleger, der als Straßburger viele Gelegenheit hatte, Steinles Werk auf sich wirken zu lassen, urteilt, daß »ein gutes Stück Kraft und Wucht« diese Gebilde erfülle, daß »die statuarische Ruhe dieser ernsten Gestalten, die aus der Höhe herniederschauen«, ihm immer imponiert habe.[1] Ähnlich spricht W. Molitor in den »Historisch-politischen Blättern« (Bd. 83, S. 17 ff.), wenn er von Steinle rühmend bekundet: »Er vergeistigt den überlieferten tiefsinnigen Typus, indem er ihm mit der meisterhaften Sicherheit seines maßhaltenden Griffels das zarte Gepräge des Individuellen aufdrückt und ihn wie mit einem Sonnenblick, der aus dem Herzen des Künstlers strahlt, erwärmt und durchleuchtet.« In diesen treffenden Worten ist der Vorzug Steinles als Kirchenmaler in einer Weise bezeichnet, daß wir in Bezug auf sein Straßburger Werk weitere Worte nicht anzufügen brauchen.

Der Schmückung des Straßburger Münsters waren verwandte Aufgaben in der Marienkirche zu Aachen und in der fürstl. Löwensteinschen Schloßkapelle zu Kleinheubach vorausgegangen (Abb. S. 313—315). In letzterer malte der Meister das Hauptbild »Himmelfahrt Mariä« eigenhändig; zu den weiteren Gemälden, welche Bode und Ferd. Becker ausführten, schuf Steinle die Skizzen und Kartons, von denen wir den an Fra Angelico erinnernden »Englischen Gruß«, ferner das Bild »Mariä Heimsuchung« mit der eigenartigen Betonung des »benedictus fructus ventris tui« zunächst hervorheben. Wahrhaft entzückend ist der Tempelgang der kleinen Maria gegeben; die unten an den Stufen sitzende Frauengestalt zählt zu den graziösesten Figuren, die ein deutscher Stift je gezeichnet. Als bedeutendste Schöpfung für Kleinheubach erscheint uns das »Schutzmantelbild Mariens«. Nach dem Schema dieser altbeliebten Darstellung gegeben, weht aus dieser Komposition hohe Schönheit mit tiefer Innigkeit vereint dem Beschauer entgegen. Hier ist die mächtige Frau gezeigt, deren schirmender Mantel weit genug ist, die ganze Christenheit zu umfangen. — Es liegt in all diesen erwähnten Bildern ein milder, erwärmender Zauber; wir sehen wahrlich nicht ein, warum solche Schöpfungen Steinles

EDWARD VON STEINLE P. ROH, S. J.
Kreidezeichnung von 1867 Besitzerin Frl. Sophie Steinle, Aachen

[1]) Literarische Beilage der »Kölnischen Volkszeitung«, Nr. 3, 17. Januar 1907.

gegenüber seinen anderen, der Romantik entnommenen Darbietungen als zweitrangig gelten sollen!

Die schon mehrmals betonte Vielseitigkeit unseres Meisters kennzeichnet am besten der weitere Auftrag, zu dem Gemäldeschmuck des Frankfurter Opernhauses die Entwürfe zu liefern. Nicht ohne Humor bemerkte der Künstler, daß wohl viele den Sprung vom Straßburger Münster zum Frankfurter Opernhaus als höchst bedenklichen Salto mortale auffassen würden; aber gerade er, selbst ein feinfühliger, gründlich gebildeter Musiker und zudem genauer Kenner der besten Bühnenliteratur, mochte fühlen, daß es nur verdienstlich sein müsse, unter den hohen künstlerischen Gesichtspunkten, die sein ganzes Schaffen beseelten, hier einzugreifen, um dadurch manch Schlimmes zu verhindern. Nachdem die schwierige Aufgabe im Jahre 1879 zur allseitigen Befriedigung ihre Lösung erhalten hatte, konnte Steinle mit besonderer Genugtuung in einem Briefe den ehrlichen Ausspruch tun: Brennt das neue Opernhaus nicht früher ab, so können auf fünfzig Jahre hin die Frankfurter Väter noch ihre jungen Töchter mit in das Theater nehmen, ohne daß sie schamrot zu werden brauchen. — Soweit er als Maler dieses zu bewerkstelligen vermochte, darf uns seine hierfür entfaltete Tätigkeit wahrlich als löbliche evangelische Tugend der Klugheit gelten!



EDWARD VON STEINLE — DER KEIFERIN ZÄHMUNG

Federzeichnung von [illegible] Besitz [illegible] Landger. Präs. [illegible] Text S. [illegible]

Eine weitere, von dem betagten Meister mit besonderer Freude erfaßte Aufgabe bot der Dombauverein Frankfurt in dem Auftrage, die polychrome Ausschmückung des alten Kaiserdomes, den im Jahre 1867 ein Brand verheert hatte, zu überwachen und zu den vielen nötigen Gemälden die Entwürfe und farbigen Kartons zu fertigen. Indem hier einerseits rein religiöse, anderseits nationalgeschichtliche Stoffe zu behandeln waren, konnte Steinle den reichen Schatz seiner Kenntnisse nach beiden Seiten hin noch einmal in voller Entfaltung zeigen. Wenn in den religiösen Kompositionen vielfach Anklänge an frühere Arbeiten des Künstlers sich bemerkbar machen, so ermöglichten die historischen Schilderungen, die zumeist mit der Geschichte des ehrwürdigen Domes in engen Beziehungen stehen, manche neue Schöpfung, die ob ihrer sinnigen, schlichten Erfassung höchst anregend auf den Beschauer einzuwirken weiß. Wir heben hier zunächst das besonders originell erdachte Gemälde hervor, auf dem Kaiser Konrad III. den hl. Bernhard aus dem Volksgewühle trägt (Abb. S. 310); auch die Bestattung Günthers von Schwarzburg, ferner die auf Kaiserwahl und Kaiserkrönung sich beziehenden Bilder, da in ihnen durchgehends Ernst und Größe des Vorganges die prägnanteste Deutung erhält. Das



EDWARD VON STEINLE KONRAD III. TRÄGT DEN HL. BERNHARD AUS DEM GEDRÄNGE
Wandbild von 1884 im Dom zu Frankfurt a. M. nach dem Karton. Text S. 309

hervorragendste Gemälde dürfte jenes über dem Südportale des Domes sein, auf dem Kaiser und Papst als die geweihten Repräsentanten des gewollten großen Gottesreiches im Sinne Dantes vor der allerheiligsten Dreifaltigkeit adorierend knien. In starker Stilisierung gehalten, ist dieses Bild so recht der feierliche Ausdruck jener schönen, gewaltigen Idee, welche nicht nur das ganze christliche Mittelalter erfüllte, sondern selbst noch manchem Geisteshelden der neueren Zeit, nicht zuletzt auch unserem Meister Steinle vor der Seele schwebte:

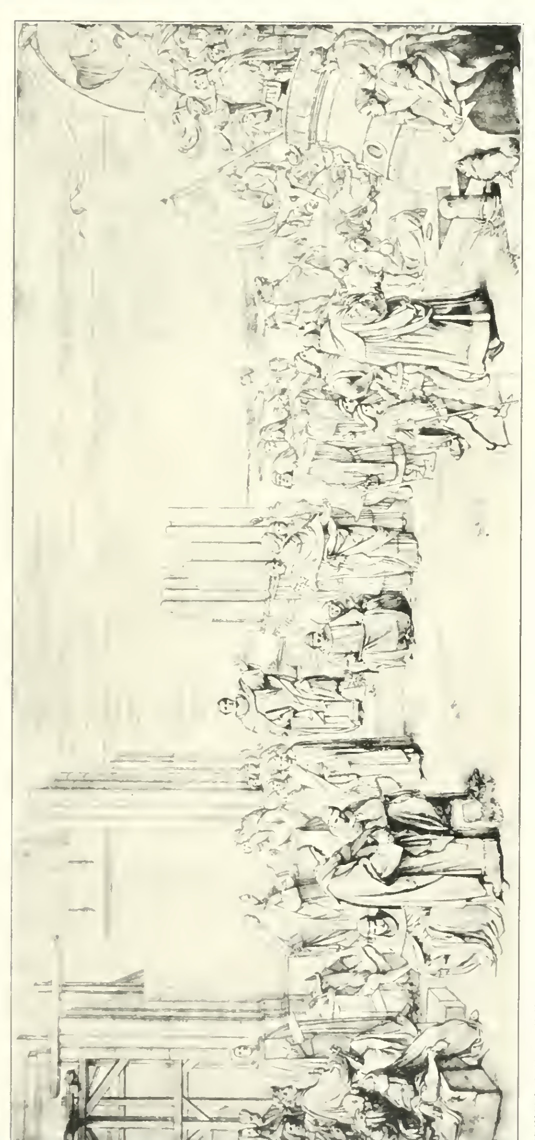
»Zwei swert liz got in ertrîche
zu beschirmen die cristenheit
deme bâbste ist gesaczt daz geistliche,
deme kaisere daz weltliche.«

Wenn wir erwägen, wie neben all diesen großen Aufgaben fortwährend noch zahlreiche kleinere Zeichnungen, Aquarelle und mancherlei Staffeleibilder in dem Atelier entstanden, welches Steinle als Professor des Städelschen Institutes innehatte, so erklärt sich diese ungewöhnliche Fülle nur durch das wiederholte Bekenntnis des Künstlers: »Rastlose Tätigkeit sei im Leben das beste«. Bis an sein Lebensende scheint Steinle eigentliche Ruhepausen nicht gekannt zu haben. Führte er nicht den Stift oder Pinsel, so wandte sich sein reger Geist der Literatur oder den allgemeinen Angelegenheiten zu, die unter der engen Bezeichnung »Tagesfragen« gar häufig für ein Menschenalter von Einfluß und Bedeutung sich erweisen. Alles was in Staat und Kirche, in Kunst und Wissenschaft sich ereignete, fand in Steinle den aufmerksamsten Beobachter; der mündliche und schriftliche Verkehr mit befreundeten Staatsmännern, mit den österreichischen Diplomaten Jos. Alex. von Hübner und Adolf von Brenner, mit den Historikern Böhmer und Janssen, mit Sozialpolitikern und edlen Priestern wie Kolping, Hülskamp, Lingens, P. Alex. Baumgartner u. a. spiegelt dieses reiche Geistesleben in klarster, anziehender Weise. Gerade die größten Fragen und Probleme, ob sie nun auf die Menschheit im allgemeinen oder auf das einzelne Seelenleben Bezug nehmen, wußten den Meister am stärksten zu fesseln. Das eigenartige Gemälde »Der Großpönitentiar«, auf dem ein ärmlicher römischer Campagnole sein gedrücktes Gewissen an der Brust des gebeugten,

greisen Priesters erleichtert, zeigt in jeder Linie, welch ungewöhnlich tiefes psychologisches Erfassen dem ernsten Künstler eigen war (vgl. Abb. S. 300). So ist es denn verständlich, daß er auch jenem großen Läuterungsprozeß, dem Wolfram von Eschenbachs Dichtung »Parzival« Ausdruck leiht, sein geistiges Auge zuwandte, um dieses Aufwärtsstreben, Straucheln und Wiedersichaufrichten der ringenden Seele in seiner Kunstsprache kundzutun. In fünf Haupt- und neun Nebenbildern zeigte er im Parzivalzyklus die Fahrt durch die Wirrsale der Welt nach den friedenumsäumten Höhen der heiligen Gralsburg. Wohl dem, der trotz mancherlei Irrgänge gleich dem Sohne der Herzeloyde zu jenem geistigen Rittertume sich durchzukämpfen vermag, das dem Menschen den gottgewollten unvergänglichen Adel sichert! Nicht in der sinneberauschenden Art, wie ein anderer großer Meister unter Zusammenziehung aller Kunstmittel Parzivals Kampf und Sieg uns gezeigt, hat Steinle dieses vermocht. Hin und wieder die alternde Hand verratend, in Linien und Farben ein ungewöhnlich schlichtes, fast herbes Gepräge zeigend, dünkt uns diese seine letzte Schöpfung, welche heute die Münchener Neue Pinakothek verwahrt, wie ein ernstes Vermächtnis, wie eine ermunternde Mahnung an alle Erdenpilger, die, noch in den Niederungen des Daseins wandernd, das steile, beglükkende Montsalwesch in verschleierter Ferne zu ahnen vermögen.

Als der greise Künstler im Jahre 1884 seinen »Parzival« der Öffentlichkeit übergab, war er dem Abschlusse seines Lebens nahe.

Über Steinles letzte Tage



EDWARD VON STEINLE — DIE MITTELALTERLICHE PERIODE

[illegible] im Treppenhause des Wallraf-Richartz-Museums [illegible] 186[illegible]



EDWARD VON STEINLE — NÄCHTLICHE WANDERUNG JESU MIT DEN JÜNGERN

Ölgemälde von 18[illegible]. Besitzer Herr Th. Volcker, Frankfurt a. M.

hinterlegte dessen treuer Freund A. Reichensperger in den »Frankfurter zeitgemäßen Broschüren« (Bd. VIII, S. 73 ff.) genauen Bericht, der außerdem manch weitere wertvolle Mitteilung über den großen Meister, sowie über die damaligen Zeitverhältnisse bietet. P. Alex. Baumgartner hat nach dem am 18. September 1886 erfolgten Ableben des Künstlers in den »Laacher Stimmen« (Bd. 31) in einem warm empfundenen Gedichte den Ton getroffen, der das Ausklingen eines so gottbegnadeten Lebens, wie dasjenige Steinles gewesen, am besten kennzeichnet:

»Kein Trauersang! Ein Leben voll und reich
Hat sich zum schönsten Erntekranz geschlungen;
Ein Gottesloblied, Engelstimmen gleich,
Ist süß und traut in Hoffnung ausgeklungen;
Ein Pilger mutig, wenn auch matt und bleich,
Ist zum ersehnten, höchsten Ziel gedrungen.«

Dieser Pilger und Künstler, den eine keusche Muse auf seinem ganzen Pfad geleitet hat, dünkt uns zugleich auch ein Ritter des heiligen Grals. In gewissenhaft treuer Hut hat er allzeit das hehre Gut der Kunst gehalten, das ähnlich der kristallenen Schale des Grales berufen ist, Höchstes zu umfassen. Reflektieren doch auch in der wahren Kunst die göttlichen Strahlen des Großen, Edlen und Schönen, um empfängliche Menschenseelen zu beglücken und zu erheben.

* * *

Zur Erläuterung des vorliegenden Aufsatzes wählten wir vorzugsweise weniger bekannte Arbeiten Steinles. Auch nahmen wir darauf Bedacht, eine gerechte Beurteilung der Tätigkeit des Künstlers auf religiösem Gebiet zu ermöglichen. D. Red.

DIE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG ZU BREMEN

Von Dr. HERIBERT REINERS

Solche große Massenrevuen sind stets dann von besonderem Werte, wenn sie unter einem bestimmten Gesichtspunkte zusammengestellt wurden. Freilich erfordern sie dann mehr Arbeit der leitenden Organe; aber der Erfolg beim Publikum ist dafür um so bleibender. So stand auch die Bremer Große Kunstausstellung unter einem bestimmten Prinzip; sie wollte in erster Linie die Abhängigkeit der modernen deutschen Malerei von der französischen dartun, wobei der Begriff modern vor allem Courbet mit einschließt. Dessen gewaltiges Wirken auf die deutsche Künstlerschaft trat geradezu frappant in die Erscheinung, zumal seine Werke so zahlreich vereinigt waren wie selten, an der Spitze das große Frühbild der fünfziger Jahre, das farbenprächtige »Halali«. Wie Leibl, Trübner und Schuch in den Bann des großen Franzosen kamen, ist ja schon oft genug erzählt worden. Wenn man aber, wie auf dieser Ausstellung, ihre Werke direkt neben denen ihres großen Anregers sieht, ist man überrascht, wie weit die Abhängigkeit geht, könnte man doch oft unter ihre Bilder den Namen Courbet setzen, und umgekehrt interessant war die Beobachtung, daß auch Lenbach teilweise in das malerische Fahrwasser des Leibl-Kreises geriet. Ich sage Lenbach; denn man muß ihn wohl unterscheiden von jenem »von« Lenbach. Jenen lernte man auf der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung erst



EDWARD VON STEINLE — ALTARWANDBILDER



EDWARD VON STEINLE SCHIRMERIN DER CHRISTENHEIT
Wandgemälde in der fürstl. Löwensteinschen Schloßkapelle zu Kleinheubach a. M. Nach dem Karton. *Text S. 308*

wieder schätzen, und dieser ist auch in Bremen ausschließlich vertreten. Statt der späteren, saucigen Malerei zeigen diese Frühbilder, wovon der faul sich sonnende Hirtenknabe der Schackgalerie das schönste ist, frische Farben und eine großflächige Vortragsweise. Wann hätte er z. B. später wieder ein solch koloristisches Stückchen versucht wie den »Roten Schirm«, der ausgespannt auf einem Stoppelfelde liegt? Dessen Vorzüge suchen wir vergebens bei dem berühmten Porträtisten von Lenbach. Auch bei einem zweiten konnte man die Beobachtung machen, daß die Vergrößerung seines Namens nicht auch eine Vergrößerung seiner Kunst bedeutet, Albert von Keller, bei dem ebenfalls die Frühbilder den späteren bedeutend überlegen sind.

Wie die Namen Courbet und Leibl für uns den Inbegriff einer ganzen Kunstära hüben und drüben bilden, so liegt das Streben und die Stärke der modernen Kunst in den Worten Manet und Liebermann begriffen. Manet ist mit der glänzenden Rollschuhbahn und einem Stilleben vertreten, letzteres noch nicht so frei und breit wie seine reifen Werke. Liebermann dagegen war in 17 Bildern in seiner ganzen Entwicklung zu verfolgen. Dunkel und malerisch fing er bekanntlich an unter Munkácsy, der ihm die Tradition Courbets vermittelte. Dann wurde er saftiger und weicher unter Israels, und dazwischen steht, wie ein eigensinniges Aufrichten der eigenen Persönlichkeit, ein Bild vom Ende der siebziger Jahre, ein Fleischerladen, von einer Farbigkeit, die Liebermann auch in seinen letzten Werken nicht mehr überboten hat, der beste Beweis, daß diese kräftigen Tuben nicht erst, wie man behauptet hat, auf die Bekanntschaft van Goghs zurückzuführen sind. Und zum Schluß der Liebermann der Licht und Leben sprühenden Strand- und Reiterbilder, der echte Interpret des modernen impressionistischen Kunstwollens. Das sind alles erstaunliche Leistungen. Man sagt sich aber meistens nie, daß dergleichen auch schon vor etwa 40 Jahren in Frankreich zu sehen war. Die Ausstellung liefert in den Bildern Pissaros, Monets und Renoirs einen neuen Beweis dafür. Diesen Klassikern folgen sodann die Neuesten: Gauguin und der ihm so verwandte van Gogh. Dessen letzte Schöpfungen haben für mich stets etwas rührend Tragisches in dem starken Ringen und Aufzehren der Persönlichkeit nach ihren unerreichbaren Zielen. Wenn man in seinen Briefen liest, wie ernst er es mit seinem Künstlerberufe nimmt, welche Probleme er bewußt erstrebt, wie ihm namentlich die beste Verbindung von Gelb und Blau keine Ruhe ließ, dann wird man seine Bilder der letzten



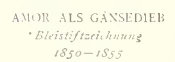
EDWARD VON STEINLE — MARIA HIMMELFAHRT

[illegible] em Karton [illegible]

Etappe nicht mehr mit dem einfachen Worte »Wahnsinn!« von der Hand weisen. Der Impressionismus hat, wie bereits eben gesagt, uns in den letzten 3—4 Jahrzehnten nichts Neues mehr geboten. Zudem sind unsere empfindlichen Augen des ewigen Flimmerns durch das Zersetzen der Flächen und des unruhigen prickelnden Lebens müde geworden; wir lieben es nicht mehr, in die Sonne zu schauen, sondern verlangen wieder nach Ruhe und Einfachheit in Farbe und Form. Das Kolorit soll wieder sein Recht bekommen, sein Einzelleben führen dürfen in kontinuierenden Flächen mit strengen Konturen. Ist es nicht derselbe Stil, der der modernen Baukunst die Gesetze gibt? Und in ihr kommt doch stets das Wollen einer Zeit am reinsten zum Ausdruck.

Auch der Neoimpressionismus, der auf der Ausstellung durch P. Baum und Signac charakterisiert wird, ist nur als Experiment aufzufassen, zumal wenn man sieht, daß Monet dergleichen schon längst versucht und als unzureichend wieder verlassen hat. Nur noch wenige Namen seien aus der Fülle der übrigen herausgegriffen: Lovis Corinth stimmt ein »Homerisches Gelächter« an, derb sinnlich, wie es dem Maler der Strumpfbänder entspricht. Theo v. Brockhusen und E. Oppler sind mit U. Hübner die besten Vertreter des Liebermannkreises mit Versuchen, über diesen hinauszugehen. Max Klinger hat ein duftiges, aber wohl zu zartes und kraftloses Frauenbildnis ausgestellt. Bedeutender ist das Frühbild von F. Hodler, koloristisch delikat und doch von einer urwüchsigen Kraft, die uns bereits den heutigen Künstler ahnen läßt. Ferner seien genannt: L. v. Hofmann, Graf Kalckreuth, O. Sohn-Rethel, Gotth. Kuehl, die Worpsweder mit O. Modersohn, H. am Ende und H. Vogeler; kurz, alle guten Namen der jüngsten Zeit sind hier vereint. Von den Toten haben sich eingefunden H. v. Marées mit einem Frühbilde im weichen, malerischen Stil der Münchner Periode, Segantini mit einer Madonna und Böcklin mit einem bislang unbekannten, aber herzlich schlechten Nymphenbilde.

Zu diesen Malern gesellt sich eine große Zahl auserlesener Graphiker, die ebenso klar und lückenlos die genetische Linie verfolgen läßt. Eine Sammlung von Skulpturen endlich führt in die Ziele der modernen Plastik ein. Auch hier ist, wenn nicht alles täuscht, eine Reaktion gegen den Impressionismus fühlbar. Daß Klingers Glanz- und Ruhmeszeit als Bildhauer vorüber, ist wohl längst kein Geheimnis mehr. Aber interessanter ist die Beobachtung, daß der Gegenpol Rodins, Maillol, einen immer größeren Anhang findet. Während dieser jedoch durch seinen Anschluß an die archaische Kunst sich noch als Sucher offenbart, kommt das Ziel der Gegenströmung reiner zum Ausdruck in Barlach. Wunderbar, wie dieser bei großer Intensität des Lebens den einfachsten Nenner für das menschliche Gewächs zu finden weiß, wie er seine Figuren aus dem Block herauswachsen läßt und dessen kubischer Form dabei stets Rechnung trägt, besonders aber, wie er, besser denn jeder andere, das Holz als Material zu achten und zu behandeln weiß. Diese Plastik, wirklich dreidimensional, berührt sich in ihrem Streben aufs engste mit den Tendenzen eines van Gogh.



AMOR ALS GÄNSEDIEB
Bleistiftzeichnung
1850—1855



Besitzer: Erben der Frau M. v. Willemer

EDWARD VON STEINLE





E. SEIFERT, Christus



WILHELM SEIB (WIEN) PIETÀ

Text s. Beilage S. 33

DIE EPITAPHIEN DES GRAFEN MELCHIOR VON HATZFELDT

in den Kirchen zu Prausnitz und Laudenbach

Von PAUL BRETSCHNEIDER

Der kaiserliche Generalfeldmarschall Graf Melchior von Hatzfeldt und Gleichen, der durch Erwerbung der freien Standesherrschaft Trachenberg seine Familie aus Hessen nach Schlesien verpflanzte, gehört zu den allbekannten großen Heerführern des Dreißigjährigen Krieges. Als er 1657, in seinem vierundsechzigsten Lebensjahre, noch einmal ein kaiserliches Hilfsheer in Polen gegen die Schweden führte und eben glücklich Krakau entsetzt hatte, zwang ihn eine Erkrankung, das Kommando niederzulegen und sich auf sein Schloß Powitzko bei Trachenberg zurückzuziehen. Hier starb er am 9. Januar 1658. Sein Körper, einbalsamiert und in einen zinnernen Sarg gelegt, den der Breslauer Zinngießermeister Christoph Furchheim für 186 Reichstaler gemacht hatte, wurde am 10. April in der Pfarrkirche zu Trachenberg beigesetzt, bis Melchiors Bruder und Herrschaftsnachfolger Hermann, den Wünschen des Verstorbenen entsprechend, an der Stadtpfarrkirche zu Prausnitz durch Erbauung einer neuen Kapelle ihm eine würdige Grabstätte hatte errichten lassen. Hierhin wurde der Leichnam am 5. März 1667 unter großer Beteiligung der Ritterschaft, der Magistrate und des Volkes übertragen.[1]

Über der Gruft ließ Graf Hermann ein

[1] O. L. Goedsche, Geschichte und Statistik des Kreises Militsch-Trachenberg 1847 143 265.



WILHELM SEIB (WIEN) MANLIUS TORQUATUS
Text s. Beil. S. 33

prächtiges Epitaphium aus Marmor und Alabaster errichten (vgl. Abb. S 321). Es zeigt den Verstorbenen in Lebensgröße als Rundfigur auf einer Tumba, wie er geschlossenen Auges ausruht von eben beendeter Schlacht. Das männlich schöne Haupt mit schmaler Stirn, lang herabwallendem, gelocktem Haar und Knebelbart stützt sich auf die Linke und lehnt an einem Helm mit mächtigem Helmbusch. Über dem knappen Harnisch, an dem alles Überflüssige, Behindernde vermieden ist, trägt der Graf die Feldbinde, die, wie der Kommandostab in seiner Rechten, ein Abzeichen seiner Stellung ist. An die mit schweren Reiterstiefeln bekleideten Füße schmiegt sich eine englische Dogge, des Grafen Lieblingstier und treuer Schlachtenbegleiter, Terczka genannt wie der bekannte Schwager Waldsteins. An die Dogge ist ein Schild mit dem Wappen des Grafen unter einer gräflichen Blätterkrone gelehnt. Die sechs Felder des einmal gespaltenen, zweimal quergeteilten Schildes enthalten 1. den schlesischen Adler als Gnadenwappen, 2. einen Maueranker, das Hatzfeldtsche Stammwappen, 3. drei Mispelblüten für die Edelherrschaft Wildenberg, 4. einen Löwen für die Grafschaft Gleichen, 5. eine Rose als Wappen der ausgestorbenen von Selbach, denen das nachmals Hatzfeldtsche Krottorf — der Geburtsort Melchiors — gehört hatte, 6. einen viermal gespaltenen und einmal quergeteilten Schild für Rosenberg.

Die der Grabfigur als Unterlage dienende, an den Seiten mit Fransen verzierte Alabasterplatte zeigt vier flacherhabene Darstellungen: Rechts am Hauptende die Insignien des Goldenen Vließes, dessen Ritter der Verstorbene war, links die Aufnahme der Seele Melchiors in den Himmel, wobei die Seele in kindlicher Weise als kleiner nackter Leib dargestellt ist, der von Engeln nach oben getragen wird. Rechts am Fußende zeigt die Platte ein Feldlager und links die mit allen Türmen und Einzelheiten sauber und peinlich genau dargestellte Stadt und Festung Krakau, deren Entsatz die letzte Waffentat des Grafen gewesen war.

Unter dieser Platte, erheblich breiter als sie, kommt die eigentliche, marmorne Deckplatte der Tumba. Um den vorspringenden oberen Rand derselben zieht sich folgende Inschrift: Hic latet corpus illustrissimi domini comitis Melchioris Hatzfelt, in quo quod aemulentur habent posteri. Vivens avita fide virtute ac belli gloria pari alteri non cessit.

Außerdem hat die Deckplatte am Kopf- und Fußende noch je eine Inschrift. Erstere lautet: Hunc tumulum Hermanus moestus in memoriam dilectissimi fratris Melchioris fieri eiusque corp(ori) imponi curavit. Sequimini posteri memores gratitudinis exemplar virtutis et pietatis.

Die Inschrift des Fußendes faßt das Lebenswerk des Grafen in ein Distichon zusammen: Hatzfelt bisquinque et septem munimina captans Terquinque exsuperans praelia victor obit.

Die senkrechten Wände der Tumba sind durch volutenartige, mit Kriegstrophäen und Emblemen der Himmelskunde reich gegliederte Stützen geteilt. Die durch sie gebildeten Felder, je eins auf den Schmalseiten, je zwei auf den Längsseiten, sind durch einen wagerechten Steg immer in zwei Quertafeln zer-



WILHELM SEIB — KREUZIGUNGSGRUPPE

legt, die mit Alabasterreliefs geschmückt sind, Schlachten darstellend, in denen der verstorbene Feldherr tätig war. Die Reliefs sind im Sinne jener Zeit kühn und perspektivisch stark verkürzt; während die hinteren Figuren fast nur in Umrissen dargestellt sind, treten die vorderen vollrund heraus, so daß ihr Schlagschatten oft naturwidrig auf ganz entfernte Gegenstände im Hintergrunde fällt. Der ganzen Auffassung nach stellen sich die Reliefs dar als wörtliche Übertragungen von Gemälden oder Stichen ins Plastische. Sogar die Kartuschen oder Bänder, die auf den Schlachtenbildern jener Zeit regelmäßig im blauen Himmel schwebend den Namen der Schlacht nennen, sind auf den Reliefs mitangebracht, nur hat sie der Künstler leider unausgefüllt gelassen.

Trotz solcher kleiner Mängel entzücken die leichten und gefälligen Darstellungen. Lebensfrisch zeichnen sie Vorgänge und Trachten aus der Zeit des großen Krieges. Auf mutigen, in ihren Sprungbewegungen freilich unwahren, stark stilisierten Rossen sprengen die in ihrer Erscheinung uns so vertrauten Gestalten jener Zeit einher, die Glieder in Panzer und Helm gehüllt, oder im Schlapphut, mit dem bis auf die Oberschenkel reichenden Lederwams und dem breiten Bandelier darüber für den Degen. In dichtem Gewühl fallen Schwerthiebe und Partisanenstöße, Kanonen donnern, Büchsen und Pistolen knallen, kriegerische Melodien ertönen, die mächtigen Schwenkfahnen flattern in der Luft, und überall, wo der Kampf heiß oder die Lage schwierig ist, sehen wir die Gestalt des Grafen Melchior, oft begleitet von seiner treuen Dogge. Viele Einzelheiten der Reliefs zeugen von einer naiven Vertiefung ins Detail, so die trotz der Kleinheit der Figuren getreulichst gebohrten Grifflöcher an der Flöte eines Spielmanns. Einen Zug ins Grausige weist die Szene auf, wo einem Krieger im Kampfe der erhobene Arm abgetrennt wird. Die glatt zerhauene Bekleidung, das Fleisch und der Röhrenknochen des Oberarmstumpfes wie des abfallenden Gliedes sind sorgsamst behandelt. Von besonderer Lebenswahrheit ist eine Gruppe, wo ein junger Soldat einen tötlichen Partisanenstoß in den Hals erhält.

Auf dem Sockel der Tumba hocken an den Ecken und in der Mitte der Langseiten Putten mit Wappenschilden, welche die sechs Einzelfelder des Wappens des Verstorbenen enthalten. Einer dieser Putten ist einmal stark verstümmelt und dann hinweggenommen worden. Ebenso haben die Reliefs verschiedene kleine Schäden im Laufe der Zeiten davongetragen.

Die Idee des ganzen Aufbaues des Epitaphiums ist offenbar: Durch Kampf zur Vollendung! Darum wird das Auge des Beschauers von all dem Getümmel der männermordenden Feldschlacht, wie es auf den Reliefs herrscht, hinaufgeführt durch den ruhenden, idealen Trophäenschmuck zu der stillen Höhe des zum Schlafe ausgestreckten Generalissimus.[1])

So bedeutend das Prausnitzer Epitaphium durch die Person dessen, den es ehren soll, wie durch seinen eigenen Kunstwert ist, so ist es doch durch die Abgelegenheit des Landstädtchens Prausnitz niemals weiteren Kreisen bekannt gewesen. Von den Chronisten wird es nicht erwähnt, oder nur flüchtig gestreift, so von Friedrich Lucae.[2]) In den dreißig Bänden der handschriftlichen Graf Hoverdenschen Sammlung schlesischer Grabdenkmäler auf der Breslauer Stadtbibliothek und in den Nachträgen zu diesem Werk findet sich merkwürdigerweise nicht eine Zeile über das Monument. Der Name des Künstlers, der es geschaffen, war in Schlesien gänzlich in Vergessenheit geraten. O. L. Goedsche[3]) wollte wissen, daß es in Italien gearbeitet worden sei, Hans Lutsch[4]) glaubte einen Niederländer als seinen Schöpfer vermuten zu dürfen. Eine kleine Notiz in einem Aktenstück des Herzoglichen Archivs zu Trachenberg, veröffentlicht von Arthur Kern[5]), hat uns nun wieder mit dem Schöpfer des Denkmals bekannt gemacht. Es heißt nämlich in Rechnungen der Herrschaft Trachenberg, betreffend die Jahre 1657—1671[6]):

»Die zwei Epitaphia, so vor den Herrn Generalfeldmarschall seel. durch einen künstlichen Bildhauer zu Forchtenberg in Franken, Nahmens Achilles Kern von sauberem Marmor verferttiget worden, deren eins zu Praussnitz in der neu erbauten Begräbniß Capellen des Herrn Generalfeldmarschalls über der Gruft, wo der Körper lieget, und das andere zu Lautenbach in der Wallfahrtskirchen, wo das Hertz lieget, aufgerichtet stehen, kostet jedes ohne Getreyd und Wein, so in Geding gegeben worden, 400 Rthlr., zusammen 800 Rthlr. oder 1000 Thlr. (Schlesisch).«

Durch diese Stelle ist zugleich mit dem

[1]) Vgl. Hans Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkm. Schlesiens II, 593; ders., Bilderwerk schles. Kunstdenkm. Mappe III, Tafel 230 (vier Abbildungen); ders., Textband zum Bilderwerk, Spalte 357.

[2]) Schlesiens curiose Denckwürdigkeiten (1689), S. 1638.

[3]) a. a. O. 265.

[4]) Verzeichnis II, 593.

[5]) Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. Schles. XLII (1908), 332 f.

[6]) Sign. I, 12. 58 Vol. 1.



ACHILLES KERN (1607–1691) IN DER KIRCHE ZU LAUDENBACH

Epitaph des Grafen Melchior von Hatzfeldt. [illegible]

Namen des Künstlers die Kunde von der doppelten Existenz des Achilles Kernschen Werkes wieder glücklich ins Gedächtnis gerufen, eine Kunde, die bei dem vorläufigen Mangel einer Monographie über Graf Melchior von Hatzfeldt den Kunsthistorikern Süddeutschlands wie denen Schlesiens entschwinden konnte, und wie die Literatur über jedes der beiden Epitaphien und über ihren Künstler beweist, auch wirklich entschwunden gewesen ist.

Achilles Kern, geboren am 6. November 1607 zu Forchtenberg als Sohn Michael Kerns des Jüngeren, war der Gehilfe und Nachfolger seines Vaters zu Forchtenberg, ist aber auch zu Würzburg tätig gewesen. Wir sehen in ihm den letzten künstlerisch tätigen Sproß seiner Familie, die in seinem Geburtsstädtchen durch vier Generationen gewirkt hat. Neben dem Denkmal für den Grafen Melchior von Hatzfeldt, das er für Laudenbach 1659 herstellte, und der im Vorausgehenden ausführlich





HUBERT NETZER — HUBERT NETZER

KURFÜRST RUDOLF II. UND SEINE GEMAHLIN MARGARETHE, STIFTSKIRCHE NEUSTADT a. H.

beschriebenen Wiederholung desselben Werkes für Prausnitz kennen wir von ihm noch:

1. Eine hölzerne Davidsfigur von der Orgel der Jakobskirche, jetzt in der Franziskanerkirche zu Rothenburg, laut Zettelaufschrift von 1659.

2. Zwei Wappen an dem 1683 vollendeten Marstallstore des Schlosses zu Öhringen.

Vermutlich ist Achilles Kern auch der Schöpfer des sandsteinernen Grabdenkmals, das im Chor der evangelischen Stadtkirche zu Langenburg (Oberamt Gerabronn) dem Grafen Ernst Eberhard Friedrich von Hohenlohe-Langenburg errichtet ist. Das Denkmal zeigt den Jüngling, der 1671 zu Straßburg als Student starb, wie er zwischen Pilastern mit Wappenschilden vor dem Kruzifix kniet.

Achilles Kern starb zu Forchtenberg am 20. Januar 1691. Das Kirchenbuch nennt ihn beim Eintrag seines Todes, einen »ehrwürdigen und verträglichen Mann«. A. Wintterlin, der die Künstlerfamilie Kern in der allgemeinen deutschen Biographie behandelt, bezeichnet ihn als »würdig einer gründlicheren Wiedererweckung durch die kunstgeschichtliche Forschung«.[1])

[1]) Allg. deutsche Biogr. XV (1882), 634. — Eduard v. Paulus und Eugen Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkm. im Kgr. Württemberg. Inventar III₁ (1907), 285 f. und Atlas Mappe VIII, unter Laudenbach (eine Abbildung). — Eugen Gradmann in Württembergisch-Franken. N. F. V (1894), 123.



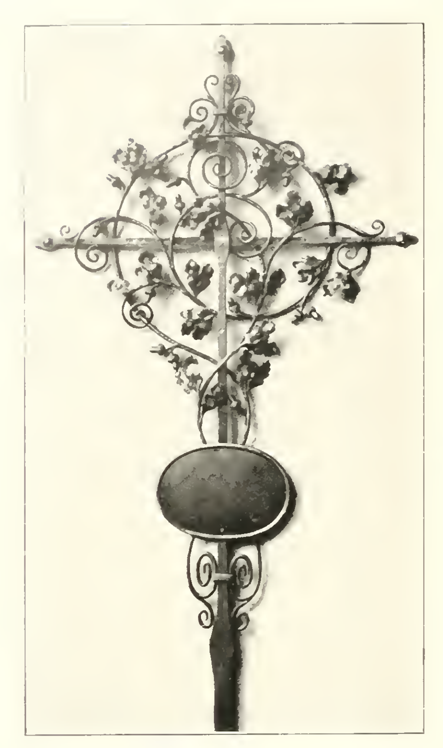


HUBERT NETZER — HUBERT NETZER

KURFÜRST RUPERT I., GRÜNDER DER STIFTSKIRCHE IN NEUSTADT a. H., UND SEINE GEMAHLIN BEATRIX

Vergleichen wir nun die beiden Epitaphien des Grafen Melchior von Hatzfeldt miteinander, so können wir zunächst feststellen, daß das Prausnitzer in allen seinen Teilen eine wirkliche Wiederholung des älteren in Laudenbach ist. Auch die Inschriften an beiden Epitaphien stimmen wörtlich überein, nur daß natürlich auf dem Laudenbacher cor gesetzt ist, wo wir auf dem Prausnitzer corpus lesen. Die Reliefs des Laudenbacher Epitaphs behandeln indessen andere Stoffe aus dem tatenreichen Leben des Verstorbenen als die des Prausnitzer, und enthalten auf ihren Kartuschen die Namen der Schlachtorte. Auch die Flachreliefs der Deckplatte sind auf beiden Epitaphien verschieden. Wo das Prausnitzer die Ansicht der Festung Krakau bietet, zeigt das Laudenbacher eine Kampfszene vor derselben mit der Unterschrift CRACCAW.

Im allgemeinen läßt sich aus der Vergleichung beider Epitaphien ohne Zweifel erkennen, daß der Künstler, weil er nichts Neues bieten durfte, das Alte wenigstens in der Form veredelt geben wollte. Das ist ihm auch gelungen. Aus den etwas weinerlichen Putten des Laudenbacher Epitaphs sind wirklich trauernde geworden; ihre Haltung wie ihre Art, die Wappenschilde zu tragen, in der ersten Darstellung stark manieriert, ist bei der zweiten ernster und würdiger.



JAKOB HOFMANN GRABKREUZ

Schmiedeisen

Auch in den Reliefs ist die Prausnitzer Wiederholung feiner, wie im heraldischen Schmuck formenschöner. Die Dogge und der Wappenschild zu Füßen des Grafen, die auf dem Laudenbacher Epitaph so seltsam unbeholfen eingefügt sind, daß man annehmen muß, der Besteller habe den Künstler durch nachträgliche Forderung dieser Details in arge Verlegenheit gebracht, erscheinen auf der Prausnitzer Wiedergabe mit der Figur des Verstorbenen vollkommen aus einem Guß.

Zeitlich kann die Herstellung des zweiten Epitaphs nicht lange nach der des ersten (1659) liegen. Denn am 16. Januar 1663 kam das fertige Werk in Prausnitz an. Über Nürnberg wurde es zunächst in 29 Kästen, die ein Gesamtgewicht von 68½ Zentnern hatten, nach Breslau gebracht und beim Lizenziaten Wolff abgeladen. Von da wurde es auf sechs Schlitten unter Leitung des Trachenberger Burggrafen (Festungskommandanten) Adam von Rogosoffsky nach Prausnitz überführt, im Gewölbe des dortigen Schlosses aufbewahrt und — wie eingangs erwähnt — um 1667 aufgestellt.[1])

DIE MONUMENTALE GLASMALEREI ZUR ZEIT DER FRÜHRENAISSANCE IN NÜRNBERG

Von Dr. JOHANNES SCHINNERER

II.

Bevor wir auf die Werke des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts in Nürnberg eingehen, vergegenwärtigen wir uns noch einmal, welche Stufe die Glasmalerei im ersten Jahrzehnt erreicht hatte. Die Verglasungen in Gründlach und die Landauerfenster, die bedeutendsten Werke dieser Jahre, gleichen sich in allen wichtigen stilistischen Merkmalen. Sie sind ausgesprochen naturalistisch in der Wirkung und zeigen das Bestreben, den teppichartigen, dekorativen Stil des Mittelalters aufzugeben und dafür mit dem freien, malerischen Tafelgemälde zu konkurrieren. Gegenüber der Spätgotik im speziellen ist zu beobachten, daß diese Bestrebungen energischer auftreten, sonst steht das beginnende 16. Jahrhundert dem 15. Jahrhundert noch sehr nahe, die farbige Erscheinung, die Nuancen und Farbenzusammenstellungen sind die gleichen und ebenso das dekorative Beiwerk. Im zweiten Jahrzehnt wird das anders. In der Glasmalerei wird es besonders klar, wie die deutsche Kunst die Wendung von Gotik zur Renaissance mitmachte, wie weit das Alte fortlebte und das Neue Eingang fand. In der Nürnberger Malerei der Zeit ist das alles vielleicht nicht so deutlich wegen des überragenden Einflusses von Dürers Persönlichkeit, für die Glasmalerei dagegen gibt sich aus einer Reihe von fest datierten Werken eine vollkommen ruhige, stetige Entwicklung bis in die Zwanzigerjahre hinein zu erkennen.

Das veränderte Empfinden der Zeit geht auf helle, luftige Wirkung. Das vielfarbige Mosaik von aneinander gereihten Bildern weicht größeren, hellen Farbflächen, an Stelle des neutralen blauen Hintergrundes tritt häufig eine weiße Folie. Daß die Fortschritte der Zeit in der Erkenntnis der Natur sich auch in der Glasmalerei bemerkbar machen, ist eigentlich selbstverständlich. Der große Unterschied zum ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts besteht

[1]) Herzogl. Archiv Trachenberg II 2, D 8, 16. Jan. 1663 und I 22 A 11, 15. Febr. 1663.

darin, daß das illusionistische Prinzip an Stelle des naturalistischen tritt: Die Figuren in einem Glasfenster sind so gezeichnet, als ob sie richtig im Fenster selbst stünden, und ähnlich verhält es sich auch mit den umrahmenden Architekturen. Die Folge davon ist, daß jedes Fenster in seiner Gesamtheit als ein einheitliches Bild gegeben wird, das Nebeneinanderstellen einzelner Szenen ist auch bei Werken größten Umfanges verschwunden. Dabei ist zu bemerken, daß sich die Stellung des Glasgemäldes gegenüber dem Tafelbild wesentlich ändert: Der Glasmaler gibt möglichst wenig szenische Darstellungen und gibt dafür dem dekorativen Beiwerk sehr viel Raum, er versucht nicht mehr mit dem Tafelmaler in Konkurrenz zu treten.

An den Beginn der Frührenaissance-Glasmalerei in Nürnberg ist ein mehr historisch bedeutsames als umfangreiches Werk zu setzen: Die drei Tafeln im schönen Erker des Sebalder Pfarrhofs. Sie sind von Melchior Pfinzing, dem Propst von St. Sebald gestiftet und mit der Jahreszahl 1513 bezeichnet, das Jahr, in dem Kaiser Max seinem Rat und Mitarbeiter am Theuerdank ein neues Wappen verlieh.[1]) In der Mitte des dreiteiligen Fensters ist die Jungfrau Maria dargestellt, über ihrem Haupt halten zwei Putten eine Krone, zur Rechten der Madonna kniet der Stifter in geistlichem Gewand vor seinem Pult, ihr zur Linken ist der hl. Lukas mit dem Stier zu sehen. Das neue, vermehrte Wappen (Pfinzing, kombiniert mit der Figur des hl. Sebald) bezeichnet den Propst noch näher, ebenso eine Inschrifttafel mit Name und Titel. Das Rankenwerk, in dem die zwei Putten sich tummeln — es füllt zum größten Teil das Maßwerk des Fensters aus — ist noch ein gotisches Motiv, sonst ist das Fenster als erste reine Renaissancearbeit in Nürnberg zu bezeichnen. Das Gemach, in dem der Stifter dargestellt ist, mit der von Weinlaub umrankten Säule, ist vollständig renaissancemäßig gebildet, und ebenso verhält es sich mit der Halle, in der der hl. Lukas sitzt. Bemerkenswert ist auch die Farbenstimmung: alle die Bögen, Säulen und Pfeiler dieser Architektur sind lebhaft gefärbt. Zusammenstellungen von Grün, Lila und Blau sind bevorzugt.



JAKOB HOFMANN GRABDENKMAL

Interessant sind die Glasgemälde des Sebalder Pfarrhofs vor allem dadurch, daß sie sicher als Werke Veit Hirsvogels zu bestimmen sind.[1]) Melchior Pfinzing stand nachweisbar (siehe später) mit diesem Meister in Verbindung, ferner ist der eigenartige Charakter der Buchstaben auf der Inschrifttafel genau derselbe wie bei den Inschriften der Sebalder Chorfenster, von denen bald als Werken Hirsvogels zu reden sein wird, und endlich besitzt der Sebalder Pfarrhof noch eine Anzahl aus derselben Zeit stammender, nur mit Schwarzlot und Silbergelb gemalter Scheiben, die durch das Monogramm als Werke der Hirsvogelschen Werkstatt gesichert sind.

Damit eröffnen sich Rückblicke auf die im ersten Jahrzehnt entstandenen Glasmalereien. Eine gewisse Ähnlichkeit in der äußeren Erscheinung, Technik etc. der Pfinzing-Tafeln mit den Gründlacher- und Landauerfenstern ist nicht zu leugnen, doch fragt es sich, ob

[1] Will, Nürnberger Gelehrtenlexikon, Bd. III, S. 153.

[1]) Schon Hirsch und Wurfel (Diptycha eccl. Sebaldinae, 1756) nimmt das an, und nach ihm die gesamte Literatur.

die Übereinstimmungen genügen, diese Werke der Hirsvogelschen Werkstatt zuzuweisen. Das Material des Glasmalers löscht feinere individuelle Unterschiede aus, und das, was stilistisch ein Glasgemälde bestimmt, ist in der Hauptsache eben der Künstler, der die Vorzeichnungen geliefert hat. Immerhin würde die Stellung unseres Meisters und seine Berühmtheit wohl dazu passen, ihm für das Gebiet der Glasmalerei und das 16. Jahrhundert eine ähnliche Stellung zuzuteilen, wie sie Wohlgemut als Tafelmaler für das 15. Jahrhundert besaß: als das Haupt einer großen Schule, neben dem alle anderen Meister an dem Ort verschwinden.



JAKOB HOFMANN GRABDENKMAL

Einen bestimmten Meister als Visierer für die Tafeln im schönen Erker zu nennen, wird sehr schwer sein. Anders verhält es sich mit den Glasmalereien in der Schmiedmeierkapelle, in der ersten Kapelle rechts im Seitenschiff von St. Lorenz. Die ganze untere Reihe nehmen Wappen ein, aus denen hervorgeht, daß ein Hans Schmiedmeier als Stifter zu gelten hat.[1]) Sein Todesjahr, 1514, ist beiläufig als Entstehungszeit der Glasgemälde anzunehmen. Das obere Querfeld nehmen Szenen aus dem Leben des hl. Lorenz ein, — 1. Papst Sixtus überreicht Laurentius die Abzeichen seiner Diakonenwürde; 2. der Heilige vor dem Kaiser Decius; 3. der Heilige wird von Henkersknechten abgeführt; 4. St. Lorenz teilt an die Armen das Geld aus, das ihm der Sohn des von Decius gestürzten alten Kaisers zur Aufbewahrung gegeben hatte; 5. Martyrium des Heiligen — zu denen Dürer die Vorzeichnungen geliefert hat. Zwei haben sich noch davon erhalten, die eine mit der Martyriumsszene besitzt das Kupferstichkabinett in Berlin (abgebildet bei Lippmann Nr. 32). Die andere — sie gibt die Szene wieder, wie der Heilige vor dem Kaiser steht — befindet sich, wie Herr Dr. Doernhoeffer in Wien mir mitzuteilen die Güte hatte, in der Sammlung Lanna in Prag. Das Berliner Blatt ist mit dem echten Monogramm Dürers bezeichnet und beide Blätter beanspruchen in künstlerischer Beziehung, wenn sie auch deutlich die Hand des Meisters verraten, kein allzugroßes Interesse innerhalb seines Gesamtwerkes. Für uns sind sie jedoch von großer Bedeutung, da wir nun einmal genau nachprüfen können, wie der Glasmaler den Entwurf verändert. Was er nicht brauchen kann, wie z. B. die Renaissancehalle, die Dürer auf dem Hintergrund des Martyriumsbildes anbringt, läßt er einfach weg, dagegen sind die ganzen Umrahmungen der Tafeln, die aus einem großen, nur in den Ecken der Außentafeln sichtbaren, steinfarbenen Bogen, ferner aus Blumengewinden und Traubenbouquets besteht, ebenso die Details der Landschaften und Innenräume, in denen sich die Szenen abspielen, Erfindungen des Glas-

[1]) Hans Schmiedmeier war 1509 Genannter des Rats und starb 1514. Ein älterer Hans Schmiedmeier hatte eine Bergmeisterin zur Ehe. Das Frauenwappen auf dem zweiten Schild von links bezieht sich auf sie. Ein Hans heiratete 1432 eine Klara Lochnerin. Ein anderer Hans, 1508, Magdalena Letscher. Ein Wilhelm verehelichte sich 1513 mit Felicitas Fütterer. Ein solches Wappen findet sich neben einem Welserschen auf dem letzten Schmiedmeier-Schild. Darnach könnte das Fenster keinesfalls vor 1513 gemacht sein. (Handschrift, Germ. Mus. HR146 und Topochronographia, Norimbergensis Mskpt. im Germ. Mus.)

malers. Das, was er am genauesten beibehielt, und was ihm offenbar auch die meiste Schwierigkeit machte, war die figürliche Darstellung. Er vergröberte sie natürlich entsprechend, aber alles in allem dürfen wir die künstlerischen Fähigkeiten des Glasmalers nicht zu gering anschlagen, es gehörte immerhin viel dazu, den kleinen Entwurf des Malers, der vorlag, ins Große zu übertragen, und um das dekorative Beiwerk fertigen zu können, war doch ein gewisses Maß von künstlerischer Gestaltungskraft notwendig.

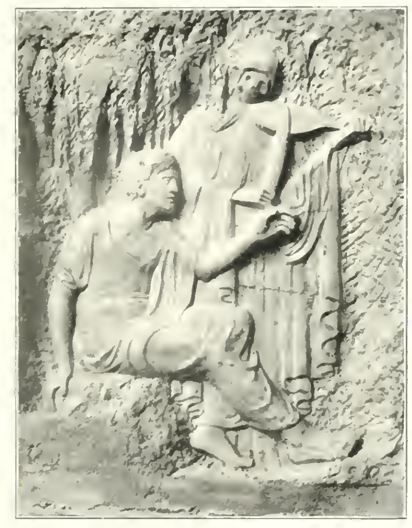
Einige kleinere Werke der Glasmalerei aus dieser Zeit sind belanglos und mögen nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden. Es sind das einige Scheiben in der Jakobskirche, darunter besonders ein Tetzelsches Wappen, 1513 datiert, und ein ähnliches der Familie Maurer, ferner zwei Wappen der Familie Schwarz, ebenfalls mit der Jahreszahl 1513, zu denen zwei Tafeln in der Lorenzer Kirche in einem Fenster des rechten Seitenschiffs gehören, die den Stifter Wolf Schwarz darstellen, wie er zur Mutter Gottes betet.

Die Frauenkirche besitzt außer den erwähnten Scheiben noch mehrere Frührenaissanceglasmalereien, die wohl zum größten Teil aus der Karthause stammen. Die Vermählung der hl. Katharina und der hl. Hieronymus in der Michaelskapelle und der hl. Johannes und Andreas im ersten Fenster links im Schiff gehören wohl zusammen. Ferner ist ein sich geißelnder Hieronymus in der Michaelskapelle zu erwähnen, zu dem offenbar die Tafel im ersten Fenster rechts im Schiff gehört mit dem hl. Petrus als Schutzpatron eines Mitgliedes der Familie Ölhafen.

Ein hl. Wolfgang in der Michaelskapelle ist 1516 datiert; außerdem finden sich im Chor und in der neuen Sakristei vier zusammengehörige Tucher-Wappen, die zur selben Zeit gemacht wurden wie ein Ebner-Wappen im Chor, das 1514 datiert ist und dem ein Hallersches und ein Poemersches Wappen an derselben Stelle und ein Pirkheimer-Wappen, 1515 datiert, im Dachauersaal des Münchener Nationalmuseums (Katalog Nr. 143) sehr ähnlich sehen.

Das Hauptwerk der Nürnberger Glasmalerei der Renaissance sind die drei großen Fenster im Chor von St. Sebald. Sie nehmen eine besondere Stellung innerhalb der Geschichte der deutschen Glasmalerei ein.

Die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts bezeichnen die beginnende Blüte der durchaus auf intime Wirkung zielenden Kabinettsmalerei, wie sie in der Schweiz eine so enorme Bedeutung erlangte. Werke von so monumen-



J. HOFMANN (MÜNCHEN) DER TOD ALS FREUND

Ausstellung der Secession München 1910

talem Charakter, wie die Sebalder Fenster sind verhältnismäßig selten, vertreten jedoch einen Typus, der auch noch späterhin, speziell in Nürnberg eine gewisse Rolle spielt.

Der äußere Anlaß ihrer Entstehung bestand darin, daß die ursprünglichen, wohl nicht sehr lange nach dem Bau entstandenen Verglasungen schadhaft geworden waren und wiederhergestellt werden mußten. Wir sind darüber ziemlich genau unterrichtet.

Das Maximiliansfenster,[1] das höchste

[1] Die Literatur über die in den Nürnberger Kirchen vorhandenen Glasgemälde ist sehr reich, aber sehr unwissenschaftlich. Eine neuere Arbeit von H. Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, 1907, beschränkt sich darauf, das vorhandene Material etwas kritiklos zusammenzustellen.

Von alten Autoren seien erwähnt:

Waldau: Nürnbergisches Zion, 1733;

Hirsch und Würfel: Ausführliche Beschreibung aller Kirchen, Klöster etc. in Nürnberg, 1766. Auf diesem Autor fußend, hat Murr einen größeren Aufsatz geschrieben im Journal zur Kunstgeschichte, XV. Teil, Nürnberg 1787, S. 51.

Murr: Nürnberger Merkwürdigkeiten;

Nürnberger Merkwürdigkeiten und Kunstschätze, Nürnberg 1831 (von Mayer und Hilpert);

Wieland: Neuer deutscher Merkur, 8. Stück, 1808, S. 252.

Sighart: Geschichte der bildenden Kunst in Bayern, II., von Seite 643 an.

Lotz: Kunsttopographie Süddeutschlands, S. 335;

Waagen: Kunstreise durchs Frankenland, S. 242;

Wolf und Lochner: Nürnberger Gedenkbuch I., S. [illegible];

Rettberg: Nürnberger Briefe, Hannover 1846;

Gessert: Geschichte der Glasmalerei, Stuttgart 1839.



DAS MAXIMILIANSFENSTER IN ST. SEBALD ZU NÜRNBERG
Text nebenan

von allen, das sich gerade so wie das Kaiserfenster in St. Lorenz in der Mittelachse des Chors befindet, ist das älteste von den dreien (Abb. nebenan). In einem Schreiben vom 5. Februar 1514[1]) wendet sich der Kaiser an den Rat der Stadt Nürnberg und bittet ihn, er solle seinen Rat Melchior Pfinzing beauftragen, das seiner Familie gehörige Fenster in St. Sebald neu machen zu lassen, da es zu sehr beschädigt sei. Die 200 Gulden, die es kostet, möge der Rat einstweilen auslegen, er werde sie später mit anderen Schulden zurückzahlen. Vom 18. März dieses Jahres ist dann ein Brief des Rats an Pfinzing erhalten,[2]) wonach er begehrt, die 200 Gulden sollen von der Staatssteuer abgezogen werden. In einem Schreiben[3]) vom 19. Mai 1514 gibt der Kaiser dazu seine Genehmigung. Wir erfahren leider gerade nicht, wem Pfinzing den Auftrag übergeben hat, doch wird der Bericht Neudörfers, daß alle drei Fenster von Veit Hirsvogel gefertigt wurden, auf Wahrheit beruhen.

Ein breites aufgerolltes Band enthält die Inschrift: »Maximilianus Christianorum imperator septem regnorum rex et heres archidux austriae plurium europae provinciarum princeps potentissimus F. F.«

Drüber ist die Jahreszahl 1514 eingeritzt. Ein hoher, auf einem von Säulen getragenen Sockel aufsitzender und mit einer Tonne bekrönter Nischenbau enthält die Porträts der Stifter, Maximilians und seiner Gemahlin Maria von Burgund, ferner seines ältesten Sohnes Philipps des Schönen[4]) und seiner Gemahlin Johanna von Spanien, umgeben von den Wappen der österreichischen Monarchie (Abb. S. 329). In einem Querfeld oben sind die Heiligen Jakobus(?), Andreas, Wenzel und Georg zu sehen.[5])

Das Markgrafenfenster[6]) ist ganz ähnlich in der Komposition (Abb. S. 330). Die Inschrift unten lautet: »Friderich von gottes gnaden Marggraff zu bradebg zu Stetin Pomern der Cassuben vn. wenden herczog burggraff zu Nürberg vnd furst zu Rugen 1515.« Der Nischenbau besteht aus hellblau gefärbten Pfeiler und einem graublauen Dreiecksgiebel, der mit einer Ornamentfüllung versehen ist, das oberste Stockwerk enthält die Jungfrau mit dem Kind und Johannes den Täufer, die übrigen Stockwerke sind vollständig dem Stifter und seiner Familie überlassen, fünf Paaren prächtig gezeichneter Porträtfiguren. Nach Fr. H. Hofmann, der im Hohenzollernjahrbuch 1905 neben großen Abbildungen

---

[1]) Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. X, S. 38, Nr. 5797.

[2]) Jahrbuch Nr. 5798.

[3]) Jahrbuch Bd. I. S. 56, Nr. 321.

[4]) Nicht Karl V., wie gewöhnlich zu lesen ist. Dieser war 1514 noch gar nicht verheiratet.

[5]) In den Chorkapellen des Freiburger Münsters sind ganz dieselben Heiligen auch ohne weitere Attribute auf Glasgemälden neben österreichischen Fürsten (Max I., Karl V., Philipp und Ferdinand) dargestellt.

[6]) Das Markgrafenfenster ist ziemlich schlecht erhalten, eine zu Anfang des 19. Jahrhunderts geplante vollständige Restaurierung unterblieb jedoch; nur einiges wurde von Heideloff restauriert, der auch eine Nachzeichnung machte und sie dem Könige von Preußen schickte. (Sammler f. Kunst und Altertum in Nbg., Heft 1, S. 55.) Der Unterbau des Fensters mit den Medaillonporträts von Luther und Melanchthon ist neu. Das Fenster ist auch erwähnt bei: Waagen, Kunstwerke und Künstler in Franken, Bd. I, S. 225.



DETAIL VOM MAXIMILIANSFENSTER IN ST. SEBALD ZU NÜRNBERG
Vgl. Abb. S. 328. Text nebenan

eine ausführliche Lebensbeschreibung der einzelnen Fürstlichkeiten bringt, sind es: Friedrich d. Ältere und seine Gemahlin Sophia von Polen, dann Kasimir[1]), Johann, Albrecht, Georg, Friedrich, Wilhelm, Johann Albrecht und Gumbert. Eine Reihe von Wappen sind auch hier zu den Seiten der Personen angebracht.

Das Fenster wurde nach der Inschrift 1515 vollendet, die Angabe in der älteren Literatur, dies sei erst 1527 geschehen, beruht offenbar auf einem Irrtum.

Genaueres über die Entstehung ist auch hier anzugeben, da sich der Entwurf noch im Dresdner Kupferstichkabinett erhalten hat.[2]) Er wurde von alters her (nach Hofmann zum erstenmal im Sammler für Kunst und Altertum 1824, Heft 1, S. 55) und mit Recht dem Hans von Kulmbach zugeschrieben, stimmt aber nur in den Grundzügen mit dem ausgeführten Werk überein. Im einzelnen machen sich viele Verschiedenheiten bemerkbar. Auf der Inschrifttafel steht: Margraf Friderick zo Praneburg 1514; die Form der Wappen ist ganz anders, im untersten Stockwerk ist ein Bogenabschluß eingezeichnet. Die Bildnisse sind einigemale vertauscht und die Inschriften stimmen nicht immer zu den dargestellten Figuren. Der Entwurf ähnelt sehr dem Maximiliansfenster, so daß wir mit ziemlicher Sicherheit annehmen können, daß

[1]) Bei ihm finden sich auf dem Ortband der Schwertscheide die Buchstaben B F eingezeichnet (Hofmann, S. 76). Sie sind wohl kaum auf einen Künstler zu deuten, vielmehr ein Schwertspruch.

[2]) Abbildg. außer bei Hofmann in Woermann: Handzeichnungen alter Meister in Dresden, II, Nr. 40. Koelitz: Hans von Kulmbach, S. 74. Er erwähnt noch zwei dazu gehörige Blätter, was aber offenbar auf Irrtum beruht.



DAS MARKGRAFENFENSTER IN ST. SEBALD ZU NÜRNBERG. *Text S. 328—30*

auch für dieses Hans von Kulmbach die Visierung gemacht hat.

Die Datierung des Entwurfs macht es wahrscheinlich, daß das Fenster Ende 1514 begonnen und noch in der ersten Hälfte des Jahres 1515 vollendet wurde. Dadurch wird es auch verständlicher, was sonst zu Zweifeln Anlaß geben könnte, daß das Markgrafenfenster und das gleich zu besprechende Pfinzingfenster auf das gleiche Jahr datiert sind. Zwei so umfangreiche Werke in einem Jahre zu fertigen, scheint für eine Werkstatt zu viel, ihre Leistungsfähigkeit scheint nach alledem ja doch schon zur Genüge bewiesen.

Das dritte Fenster der Reihe stellt sich ebenfalls als eine Verneuung alter Glasmalereien dar. Aus einer Notiz bei Baader[1]) ist zu vermuten, daß es ursprünglich der Familie Vorchtel gehörte, die der im Jahre 1515 erfolgten Aufforderung, es erneuen zu lassen, nicht nachgab. Vielleicht erklärt sich daraus das nicht mehr erkennbare Wappen links unten, das das Harsdörfersche Wappen als Gegenstück hat.

Der Stifter der vorhandenen Glasmalereien (Abb. S. 331) ist Siegfried Pfinzing. Sein Name stand über diesem Wappen auf der schmalen Tafel, doch ist nur mehr der zweite Teil der Inschrift, die Worte: sibi suisque MDXV erhalten.[2]) Der Aufbau besteht diesmal aus zwei getrennten Teilen, von denen der untere aus einem Torbau besteht, der auf einem, mit einer breiten Platte versehenen Sockel aufsitzt, der obere von einer hohen offenen Halle gebildet wird, deren Elemente vier rötlich gefärbte korinthische Säulen mit Gebälk und gelbe Archivolten sind. Die Halle ist wieder den Heiligen — St. Christoph und St. Sebald, Maria in der Glorie und die hl. Anna selbdritt — reserviert. Die Stifter sind in nicht gewöhnlicher Weise so dargestellt, daß Siegfried Pfinzing und seine Frau, eine Grundherrin, auf einer den Torbau überschneidenden Brücke, seine acht Kinder[3]) — Sigmund, Melchior

[1] Baader: Beitr. z. Kunstgeschichte, II. Reihe, Nördlingen, 1862, S. 27: »Außer Kaiser Max ließen im Jahre 1515 auch Markgraf Friedrich und mehrere Geschlechter der Stadt die von ihren Ahnen gestifteten Glasgemälde zu St. Sebald erneuern. Auch Cosmas Vorchtel zu Wien, aus einem der ältesten Geschlechter stammend, wurde damals vom Rat aufgefordert, das Fenster seiner Familie wieder herstellen zu lassen und zwar innerhalb eines halben Jahres, widrigenfalls dasselbe einem anderen Ehrbaren, der es bessern lasse, mit der Bedingung überlassen werden solle, daß oben ein Vorchtel-Schildlein eingesetzt werde.«

Ferner Hampe Nr. 1054: 20. September 1515: »Ein tafel auff Sannt Jacobs altar in Sannt Seboltskirchen soll man vergunnen zu machen, doch on schilt, dessgleichen das venster bey demselben Altar zu verneuen, soverr man die altar schilt widerumb darein und dem kain neuen Schilt zu setzen will.« Wenn sich dieser Beschluß wirklich auf das Pfinzing Fenster bezieht, so ist damit bewiesen, daß es erst in der zweiten Hälfte des Jahres gemacht wurde.

[2]) Die gotische Inschrift auf der rechten Seite ist sinnlos und wohl von wo andersher hierher versetzt.

[3]) Biedermann, Tab. 405:

Siegfried Pfinzing, gest. 1514,
verm. 1. mit Kunigunda Mendel,
2. mit Barbara Grundherr,

1. Siegmund, Senator zu Nurnberg, 1479—1552, vermählt 1507 mit Helena Fütterer,
2. Anna, 1480—1506, vermählt mit Sixt Oelhafen,

Ulrich, Siegfried, Paulus, Martin, Barbara und Anna — auf der Sockelplatte knien.

Durch diese Anordnung ist ein charakteristischer Zug der neuen Zeit gekennzeichnet: der Stifter ist in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, Szenen aus der Geschichte Christi oder der Heiligen werden überhaupt nicht mehr gegeben, die wenigen Heiligenfiguren, die man noch darstellt, werden beiseite gerückt. Bei den zwei Fürstenfenstern wird dieser repräsentative Zug natürlich noch deutlicher. Kaiser Sigismund begnügte sich auf dem ca. 1485 gestifteten Fenster in St. Lorenz mit zwei Querfeldern zur Darstellung seiner Person und seiner Wappen, der weitaus größte Teil des Fensters ist Heiligendarstellungen gewidmet. Das Maximilians- oder Markgrafenfenster besteht fast nur noch aus Wappen und Porträtfiguren, die mit einem bis dahin unbekannten Selbstbewußtsein ihre Person präsentieren.

Besonders interessant ist das Pfinzingfenster wegen seiner Ornamentik. Die offene Halle ist zwar ziemlich architektonisch gedacht, doch sonst macht sich in auffallender Weise die Neigung bemerkbar, die Fläche rein dekorativ zu beleben. Den Sockel schmückt ein Gerank von Weinlaub, Trauben- und Eichenblättern, die Pfeiler des Torbaues sind mit einer Pilasterfüllung aus Masken, Vasen, Satyren, Delphinen etc., die Säulen mit einem Netz von Weinreben umsponnen. Diese Details finden sich auf den übrigen Werken der Nürnberger Glasmalerei nicht, zeigen jedoch viele Übereinstimmungen mit Arbeiten Dürers, besonders dem Allerheiligenbildrahmen und der Ehrenpforte, weshalb Valentin Scherer in seinem Buch über die Ornamentik Albrecht Dürers (Straßburg 1902, S. 109) Dürer für den Entwurf in Anspruch nimmt. Doch ist der figürliche Teil etwas plump und atmet nicht viel von dem Geist des Meisters, sodaß wir wohl am ehesten das Richtige treffen, wenn wir sagen, daß der Entwurf in Dürers Schule entstanden ist. Von den zwei anderen Sebalder Fenstern unterscheidet sich das Pfinzingfenster jedenfalls deutlich.

Diese Fenster vertreten in der Ornamentik das Durchschnittskönnen der Zeit, die den Formenschatz der italienischen Renaissance etwas äußerlich übernommen hat: jonische Säulen tragen auf dem Maximiliansfenster den Sockel, den Hintergrund der Nische bildet oben eine Muschel, der Dreiecksgiebel auf dem Markgrafenfenster wird von geflügelten Putten flankiert, die auf Hörnern



DAS PFINZINGFENSTER [illegible] ST. SEBALD IN NÜRNBERG *Text S. [illegible] und nebenan*

---

3. Melchior, 1481—1535,
4. Ulrich, 1483—1530, kaiserl. Rat, Abt zu St. Paul in Karnthen, Propst des Stifts St. Alban in Mainz,
5. Siegfried, 1485—1545, vermahlt mit Ursula von Behringersdorf, 1519, 2. mit Ursula Baumgärtner, 1538,
6. Paulus, 1487—1495,
7. Martin, 1490—1552, vermählt 1. mit Anna Loffelholz, 1515, 2. mit Barbara Tetzel, 1543,
8. Barbara, 1492—1528, vermahlt den 29. August 1515 mit Sebastian Schedel,

Paulus, der als Kind starb, ist in dem Alter dargestellt, das er gehabt hätte, wenn er am Leben geblieben ware. Auffallend ist, daß bei Siegfried und Martin die Wappen ihrer Frauen gegeben sind, mit denen sie sich erst nach dem Jahre 1515 verheirateten. Offenbar sind sie eine spatere Zutat.



FENSTER IN DER ROCHUSKAPELLE ZU NÜRNBERG
Hl. Katharina und Barbara. Text S. 333

blasen etc. Im großen und ganzen hat der Glasmaler wohl den Hauptanteil an diesem Schmuck.

Als allgemeinstes stilistisches Prinzip ist den Sebalder Chorfenstern das gleich, daß sie eine einheitliche Wirkung erzielen, und damit verbunden ist das Bestreben, das Ganze natürlich zu motivieren. Die Architekturen auf dem Maximilians- und dem Markgrafenfenster bilden ein die gesamte Fläche umschließendes Ganzes, und zugleich sind sie wenigstens in der Grundanlage perspektivisch richtig als wirklich im Raum stehende Gebilde gezeichnet. Die Vereinfachung des Aufbaues hat einheitliche, große Farbenflächen zur Folge, und damit müssen auch die lebhaften bunten Farben von früher verschwinden: der Hintergrund ist nicht blau, sondern weiß, bei den Architekturen werden matte Töne bevorzugt: der Nischenbau des Maximiliansfensters ist mattgrün, der des Markgrafenfensters graublau, und im Pfinzingfenster sind vor allem Zusammenstellungen von hellem Lila, Gelb und mattem Blau beliebt. Das ganze Fenster scheint viel luftiger, was noch dadurch vermehrt wird, daß einzelne Flächen des Fensters mit Butzenscheiben verglast sind. Der mittelalterlich-dekorative Stil der Spätgotik ist also in den Sebalder Chorfenstern endgültig verschwunden und der barocken Glasmalerei großen Stils der Weg gebahnt.

Es trifft sich sehr glücklich, daß sich neben den monumentalen Arbeiten in St. Sebald auch noch ein bedeutendes Werk einer Kapellenverglasung aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Nürnberg erhalten, so daß wir auch die Entwicklung dieser Form der kirchlichen Glasmalerei in der Renaissance verfolgen können.

In den Jahren 1520—21 wurde als eine Stiftung des 1519 verstorbenen Konrad Imhof von den Erben, seinen sechs Brüdern[1]) die

[1]) Hans Imhof

1. Peter, 1454—1528, vermählt mit der Magdalena Holzschuher,
2. Hans, 1461—1522, vermählt mit der Katharina Muffel,
3. Ludwig, 1466—1533, vermählt mit der Elisabeth Holzschuher,
4. Konrad, 1463—1519, vermählt mit der Magdalena Haller und Ursula Nützel,

Rochuskapelle auf dem Rochusfriedhof errichtet.[1]) Noch während des Baues im Jahre 1520 versah man jedes der 11 Fenster, die die einschiffige Kapelle besitzt, mit einem nicht ganz 1 m hohen, die Fensterscheibe vollständig füllenden Glasbild. Die übrige Fläche wurde mit Butzenscheiben verglast, im Grund also dasselbe Schema wie bei den Gründlacher- und Landauerfenstern, nur in besonderer Weise variiert. Vier von den Fenstern sind dreiteilig und schließen rundbogig, die sieben anderen haben spitzbogigen Schluß und sind nur einmal geteilt.



FENSTER IN DER ROCHUSKAPELLE ZU NÜRNBERG
Mariä Krönung. Text S. 333 f.

Das breite Mittelfenster des Chors ist das höchste und zeigt das Glasgemälde im Schluß, den Altar überschauend, ähnlich verhält es sich mit den zwei anderen niedrigeren Fenstern, die sich in den kapellenartigen Nischen des Schiffs befinden, und mit dem Hauptfenster der Empore; die schmalen Fenster dagegen enthalten die Bilder ungefähr in der Mitte. Wie die Form, wechselt auch die Darstellung: die breiten Fenster enthalten in der Hauptsache größere Szenen, die Krönung Mariä im Chor (Abb. oben), die Anbetung der Könige im Norden, auf der Empore Christus am Kreuz, die schmalen Fenster Paare von Heiligen, St. Lorenz und St. Stephan, Petrus und Sebald, Katharina und Barbara (Abb. S. 332), Johannes Baptista und Hieronymus, Ursula und Apollonia, Anna und Helena, Ludwig und Franziskus. Das dreiteilige Fenster der südlichen Kapellennische scheint auch Heiligenfiguren enthalten

5. Hieronymus, vermählt mit Ursula Honoldin,
6. Veit, 1473—1504.
7. Simon, vermählt mit Sibylla Baumgartner,
8. Franz, vermählt mit Klara Groß und Barbara Haller.

[1]) C. Friedrich: Augustin Hirsvogel als Töpfer etc., Tafel 30—34, Seite 50. H. Stegmann: Die Rochuskapelle in Nürnberg, München 1885, S. 25. Bergau: Allg. deutsche Biographie, Band XII. H. Oidtmann a. a. O., S. 48.



ENTWURF ZUM WELSERFENSTER IN DER FRAUENKIRCHE ZU NÜRNBERG. *Text S. 335*

zu haben,[1]) allein erhalten ist die Figur eines Papstes, das übrige ist herausgebrochen, ebenso ist die gegenüberliegende Anbetung der Könige nicht ganz intakt, und die Kreuzigung Christi ist zum großen Teil moderne Restauration. Abgesehen von diesen Schäden sind die Glasmalereien gut erhalten, einzelne Flickstücke stören nicht weiter. Das Wappen des Stifters, Imhof mit Nützel und Haller ist in Gestalt eines einfachen Schildes auf jeder Tafel eingesetzt, außerdem findet sich öfters die Jahreszahl 1520 und dazu noch auf der Anbetung des Kindes ein aus V und H gebildetes Monogramm, woraus klar hervorgeht, daß, was durch die Urkunden des Imhofschen Archivs noch ausführlicher zu beweisen ist,[2]) Veit Hirsvogel der Ältere diese Glasgemälde gefertigt hat. Sie dem Augustin Hirsvogel zuzuschreiben, wie Bergau und C. Friedrich tun, besteht demnach nicht die geringste Veranlassung, und ebensowenig ist auch Grund vorhanden, diesem Künstler — nach C. Friedrichs Vorgang — den Entwurf zuzuweisen. H. Stegmann ist dem schon entgegengetreten, ist aber mit Bergau geneigt, Dürer als Zeichner in Anspruch zu nehmen. Übereinstimmungen mit Dürer sind allerdings zu konstatieren, doch sind das direkte Entlehnungen aus seinen Werken. — Die Krönung Mariä ist dem Holzschnitt aus dem Marienleben (B. 94), die Anbetung B. 87 entnommen[3]) und auch die Kreuzigung ererinnert stark an B. 56 — also gerade der beste Beweis, daß Dürer selbst nicht die Visierungen zeichnete. Dazu ist die Zeichnung nicht selten recht schlecht; z. B. die Figur des hl. Petrus oder der Apollonia sind eines Dürer ganz und gar nicht würdig, offenbar hat ein Künstler zweiten Ranges die Vorzeichnungen geliefert, wahrscheinlich der unbekannte Maler des Hochaltars. Auch hier finden wir starke Anlehnungen an Dürer — Stegmann führt eine Menge Beispiele an —

[1]) Friedrich behauptet, zu den Seiten seien der hl. Severus und der hl. Ulrich gewesen. Einen Grund dafür gibt er nicht an, doch scheint er dabei von der Voraussetzung auszugehen, daß das Glasgemälde nach Dürer B. 118 kopiert ist. Aus den erhaltenen Resten ist das schwer zu bestimmen, doch mag dieser Holzschnitt, sowie auch ein ähnlicher (B. 108) den Künstler beeinflußt haben.

[2]) Nach Friedrich befindet sich im Imhofschen Archiv in einem Rechnungsheft über die Auszahlungen beim Bau der Rochuskapelle folgender Eintrag: Meister Veit, Glaser, rechnet mit Ludwig Imhof am 20. April 1521 ab: Für sieben zweifache Fenster je 7 Gulden = 49 Gulden, für vier dreifache Fenster je 11½ Gld. = 46 Gld., dazu noch Glaserarbeit, so daß sich die ganze Rechnung des Meisters auf 129 Gld. 2 h 29 s belauft, wovon er schon vorher 30 Gld. bekommen hatte.

Durch diese Urkunde ist zugleich bewiesen, daß die Tätigkeit des Glasmalers und des Glasers nicht zu trennen ist. Selbst Hirsvogel, der doch hauptsächlich als Glasmaler einen Namen hat, liefert einfache Glaserarbeit.

[3]) Aus diesem Grunde ist es schon unmöglich, daß der kniende König ein Selbsporträt Augustin Hirsvogels ist, wie Friedrich annimmt.

und ebenso ähnliche Stilmerkmale in den Typen und im Faltenwurf.

Trotzdem die Glasmalereien von St. Rochus gegenständlich noch in der kirchlichen Tradition sich bewegen, sind sie doch ihrem Wesen nach wie die Sebalder Chorfenster weltlich repräsentativ. Eine Reihe von Heiligenfiguren, angetan mit prächtigen Kleidern, in charakteristischer Pose zu Gruppen vereinigt, sind das Wesentliche der Darstellung. Niemals wird man hier, wie bei den Gründlacher- und Landauerfenstern an Tafelbilder erinnert, dagegen ist auf das Beiwerk viel Wert gelegt und es tritt nicht selten so sehr in den Vordergrund, daß die Figuren fast erdrückt werden und nur mangelhaft mit diesem verbunden scheinen. Alle diese architektonischen Gebilde, die plumpen Säulen mit ihren »zwiebelstengelartigen Anschwellungen der Schäfte«, den mit der mageren Ornamentfüllung versehenen Rundbögen, alle die Details einer ausgebildeten Renaissanceornamentik, wie die Delphine und Kugeln, die Girlanden sind willkürlich bunt gefärbt — blau, gelb, lila — so daß man an die Erzeugnisse der frühgotischen Glasmalerei erinnert wird, von denen diese Werke doch sonst stilistisch so weit entfernt sind. In dem allem kündigt sich bereits das an, was den Stil der späteren Renaissance- und der barocken Glasmalerei bedingt, eine konventionelle Erstarrung der natürlichen Form, die Häufung der einzelnen Motive zu einem schwülstigen Rahmen, die Vernachlässigung der szenischen Darstellung.

Damit bezeichnen die Rochusbilder das Ende einer Entwicklungsreihe. Von der Starrheit mittelalterlicher Anschauungen befreit, bildete schon das 15. Jahrhundert konsequent den naturalistischen Stil der Glasmalerei aus, wie er in den Fenstern des Lorenzer Chors hervortritt. Das erste Jahrzehnt hatte relativ wenig mehr hinzuzufügen und bedeutet den Höhepunkt des bildmäßigen; mit dem zweiten Jahrzehnt geht zugleich mit dem Eindringen der italienischen Renaissance eine wesentliche Änderung vor sich, die sich hauptsächlich darin ausspricht, daß das Bild zu einem ornamentalen Rahmenwerk erstarrt. Die vielen hellen Töne, die Farben ohne starke Akzente und Gegensätze, die dem Licht zu viel Angriffspunkte zum Durchdringen geben, erniedrigen das Glasgemälde zu einem nur mehr akzidenziellen Beiwerk der farblosen Verglasung.

Die Rochusfenster sind die letzten bedeutenden Arbeiten der Epoche in Nürnberg, nachdem das einzige umfangreiche Werk der Frührenaissance, das später gefertigt wurde, das Welserfenster bis auf einige Reste zu grunde gegangen ist. Im Schiff der Frauenkirche links im mittleren Fenster befindet sich ein Welsermappen, das 1522 datiert ist. Zu ihm gehören zwei Tafeln im letzten Fenster rechts im Schiff, einen Stifter mit seiner Frau darstellend, die von ihren Patronen, den hl. Jakobus d. Älteren und Matthäus empfohlen werden. Durch die beigesetzten Wappen werden sie bestimmt als Jakob Welser[1]) und Ehrentraud Thumherr, aus dem Detail geht hervor, daß die Wappentafel zwischen beiden eingezetzt war; das übrige ist verloren gegangen bis auf zwei Tafeln links im letzten Fenster, Reste von einem Schutzmantelbild. Glücklicherweise ist das Ganze zu rekonstruieren, da sich der Entwurf zu dem Glasgemälde in dem Dresdener Kupferstichkabinett erhalten hat (Abb. S. 334). Darnach baute sich über den Stiftern eine hohe, in einem großen Rundbogen sich öffnende Halle auf, die ein hölzernes Tonnengewölbe trug. Ein zweimal gebrochener Bogen bildete den Abschluß und trug in der Mitte ein kleines Feuerbecken, sowie rechts und links geflügelte Putten. Eine Taube kommt von oben herab, in der Halle steht die Madonna, die Menschheit beschützend.

Das Ganze umfaßte sechs Querfelder eines dreiteiligen Fensters und war schon im 18. Jahrhundert größtenteils zerstört, ein alter Stich aus dieser Zeit[2]) zeigt die Reste in einem Fenster rechts vom Hochaltar. Die Zeichnung weist deutlich auf Hans von Kulmbach, der offenbar als Visierer von Glasgemälden besonders tätig war, und ist vielleicht die letzte erhaltene Arbeit des Meisters, der bekanntlich im Jahre 1522 starb.

In der Gesamtanlage wie in manchen Einzelheiten — den Putten und den Feuerbecken — erinnert es an das Maximilians- und das Markgrafenfenster, in der Ausführung klingt es deutlich, vor allem in der Farbe — Zusammenstellungen von Lila und Gelb sind hauptsächlich beliebt — an die Rochusbilder an.

Unbedeutende Arbeiten aus der Periode in Nürnberg mögen nur flüchtig erwähnt werden: Im Germanischen Museum befindet sich eine große viereckige Tafel mit dem Schmiedmeierwappen und der Jahreszahl 1517. Sie stammt aus der Nähe von Gräfenberg und

[1] Jakob Welser, geb. 1468, stiftete 1504 den großen Altar in der Frauenkirche (Biedermann Tal. 564).

[2]) Der Stich hat den Titel: Hochadel. Welsersches Fenster. Auf ihm sind die jetzt noch vorhandenen Teile in einem Fenster vereinigt abgebildet, dazu das Bild des gekreuzigten Christus und außerdem noch ein Teil des oberen Abschlusses des Tonnengewolbes, der jetzt verschollen ist.

stellt den hl. Erasmus und die hl. Felicitas dar. Ferner sind in St. Sebald in dem Fenster gleich nach der Einschreibetür drei Tafeln eingelassen,[1]) durch das Wappen als Hallersche Stiftung bezeichnet, die den Stil der Frührenaissance erkennen lassen. Sie stellen den Stifter dar und seine zwei Frauen, empfohlen von dem hl. Erasmus (?) und Blasius, die Wappen haben merkwürdig plumpe, archaisierende Stechhelme und einfache Dreieckschilde, drei von ihnen sind in den Fenstern der neuen Sakristei in der Frauenkirche eingelassen.

Die Frauenkirche besitzt noch mehrere Werke der Zeit, wie gewöhnlich in verschiedenen Fenstern zerstreut: drei zusammengehörige Kreßwappen im mittleren Chorfenster und rechts im Schiff, zwei Füttererwappen im linken Mittelfenster des Schiffs, zu denen vielleicht die Madonna im ersten Fenster links gehört In einem Fenster der anderen Seiste ist eine Stifterin mit dem Tucherwappen dargestellt, endlich bilden noch sechs, in verschiedenen Fenstern eingesetzte Tafeln ein zusammengehöriges Ganzes, das 1518 entstanden ist: Ein hl. Antonius im letzten Fenster rechts, ein hl. Augustin (1518 datiert) und eine hl. Katharina im ersten Fenster derselben Wand, der hl. Christoph im mittleren Fenster der linken Seite, die Himmelskönigin im Mittelfenster rechts und ein 1518 bezeichnetes Tetzelsches Wappen in der neuen Sakristei, zu dem vielleicht ein Tuchersches gehört, das sich daneben befindet. Harsdörfersche Wappen sind noch im mittleren Chorfenster zu sehen — eines 1519 datiert —, dazu gehört vielleicht noch der hl. Petrus in der Michaelskapelle.

Etwas wichtiger sind die Tafeln in dem Spitzbogenfenster der östlichen Schmalwand des großen Rathaussaales,[2]) die bei der großen Restauration 1521 hier eingesetzt wurden. Sie stellen die Nürnberger Wappen dar, Reichsadler, Jungfrauenwappen und das Wappen mit dem halben Adler, und sind mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in der Hirsvogelschen Werkstatt entstanden.

Daß Nürnberg auch nach auswärts Glasgemälde geliefert hat, beweisen einige Tafeln in der Schwanenordensritterkapelle der Gumbertuskirche zu Ansbach. Sie sind in dem mittleren und linken Chorfenster eingelassen und sind wohl in die zweite Hälfte der Zwanzigerjahre zu setzen.

Es sind das ein Mittelfenster — nach der jetzigen, von einer neueren Restauration stammenden Aufstellung — eine Tafel mit dem österreichischen Wappen, die hl. Dreifaltigkeit, die hl. Anna und ein hl. Bischof; darunter die Madonna, von Markgraf Kasimir von Brandenburg-Ansbach und seiner Frau Susanna verehrt. Ein dritter Angehöriger des Hohenzollernhauses, Markgraf Georg der Fromme, ist noch in der untersten Reihe als Stifter abgebildet, neben ihm befindet sich links ein brandenburgisches, rechts ein bayerisches Wappen.[3]) Ein anderes Wappen im zweiten Fenster rechts vom Altar zeigt dasselbe Beiwerk, dagegen ist die Tafel mit dem Bildnis des Prinzen Gumbert von 1520 gewiß nicht aus der Nürnberger Schule.

Die vier Glasgemälde in dem Fenster links vom Altar gehören mit denen des Mittelfensters enge zusammen, sie stellen dar die Madonna, den hl. Georg, Leopold und Christoph (nach dem fälschlich mit dem Monogramm Dürers und der Jahreszahl 1525 bezeichneten Holzschnitt B. 105 kopiert). Wie die Tafeln ursprünglich aufgestellt waren, muß dahingestellt bleiben, der hl. Georg gehörte vielleicht zu dem Stifter gleichen Namens und möglicherweise stand die Madonna im linken Fenster mit dem Bild des Markgrafen Georg näher in Verbindung. Der Hintergrund ist immer weiß, der ornamentale Schmuck ganz gering, die Farben sind genau dieselben, die man in Nürnberg zu der Zeit anwandte, und es scheint sehr wahrscheinlich, daß die Markgrafen, wie das große Fenster in St. Sebald, so auch diese Glasgemälde in der Hirsvogelschen Werkstatt ausführen ließen.

Ums Jahr 1530 ungefähr endet also die Entwicklung der kirchlichen Frührenaissanceglasmalerei in Nürnberg. Schon äußerlich zeigt sich das darin, daß die Produktion stark nachläßt; verhältnismäßig unbedeutende Werke — meist Wappenscheiben in Rundform — bezeugen, daß die Kunst des Glasmalers noch gepflegt wird. Außer allgemein kulturellen Gründen sind wohl auch ästhetische Prinzipien daran Schuld gewesen. Die Renaissance hatte wenig Sinn für die halb barbarisch erscheinende Kunst der monumentalen Glasmalerei, die die Innenräume verdunkelte, anderseits hielt man doch noch so sehr an der alten Tradi-

[1]) Erwähnt in Merkw. u. Kunstschätze, S. 35.

[2]) Mummenhoff, Das Rathaus von Nürnberg, S. 97; Rettberg, Nürnberger Briefe S. 138.

[3]) Dr. Julius Meyer: Die Schwanenordensritterkapelle in Ansbach, 1900.

Stillfried-Alcantara: Altertümer und Kunstdenkmale des Hauses Hohenzollern II., Blatt 55.

Die Kapelle wurde als Chor der Kirche 1501—23 gebaut. Georg der Fromme, 1484—1543, war seit 1519 in Franken und übernahm 1527 die Regierung. 1528 wurde er protestantisch. Markgraf Kasimir vermählte sich 1518 mit Susanna, 1527 starb er.



JOSEPH FASSNACHT (MÜNCHEN) S. K. H PRINZ LEOPOLD VON BAYERN

Internationale Ausstellung der Secession München, 1910

tion fest, daß sich auch nicht etwas Ähnliches, die die Kabinettsmalerei entwickeln konnte. Es ist bezeichnend, daß das bedeutendste, was die Glasmalerei der Spätrenaissance in Nürnberg hinterlassen hat, immer noch Werke monumentalen Stils sind. Das Tucherfenster im nördlichen Schiff von St. Lorenz, nahe dem Kraftschen Sakramentshäuschen, 1586 gefertigt,[1]) ist bezeichnend für den Stil des späten 16. Jahrhunderts in Nürnberg. Der größte Teil der Fensterfläche ist mit Butzenscheiben verglast, nur außen herum zieht sich ein etreifen farbiger Glasgemälde, die oben im Maßwerk sich mit figürlicher Darstellung vereinigen. Die Elemente, aus denen der Streifen zusammengesetzt ist, sind architektonische und ornamentale Gebilde, die hl. Dreieinigkeit im Scheitel des Fensters bezeugt deutlich den Vorfall des zeichnerischen Könnens in den gewerblichen Künsten. Das zweite Tucherfenster der Lorenzkirche, im südlichen Schiff, das 1601 datiert ist, und das Imhoffenster in St. Sebald, wohl um dieselbe Zeit entstanden, gehen noch weiter: Das Glasgemälde ist herabgesunken zu einem nebensächlichen, rein ornamentalen Glied, das nichts mehr ist als ein hübscher Rahmen der Fensterfläche, dazu tritt das Bestreben hervor, diesen Rahmen noch mehr zusammenzufassen: Er ist nicht mehr ein System von nebeneinander gesetzten Motiven, sondern ein durchgehendes Glied, eine Säule mit einem Engel als Aufsatz. Als Grundtypus der Komposition kann wohl das Maximilians- oder das Markgrafenfenster gelten, es ist ungefähr so, als ob diese nur in ihrem ornamentalen Prinzipien wiedergegeben wären, ohne jedes Verständnis für darstellerische Werte.

[1]) Es gibt zwei Tucherfenster in St. Lorenz. Es ist natürlich dieses, das von Jost Amman entworfen und von Hans Stain ausgeführt wurde, nicht das mit dem Namen Sprungli bezeichnete. Die Tätigkeit dieses Meisters in Nürnberg ist also durchaus nicht durch die Tatsachen widerlegt. Die Angaben bei H. Meyer, Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung, u. bei Oidtmann a. a. O., S. 15 u. 35, sind also zu rektifizieren.



JAKOB HOFMANN (MÜNCHEN) GRABDENKMAL

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Am 6. Juli, nachmittags 3 Uhr, fand zu München eine außerordentliche Generalversammlung statt. Einziger Gegenstand der Beratung und Beschlußfassung war ein Antrag des Vorstandes auf Beifügung einiger gesetzlicher Bestimmungen zu den Statuten, die zwecks Erwerbung der Eigenschaft der Gesellschaft als eingetragener Verein nachzutragen waren Es handelte sich um die Anpassung der Statuten an die Bestimmungen des Bürgerlichen Gesetzbuches, nicht aber um Fragen der Organisation oder irgendwelche sachliche Neuerungen. Die Versammlung nahm einen sachlichen Verlauf; der Antrag der Vorstandes wurde einstimmig angenommen. — Die Arbeiten der von der außerordentlichen Generalversammlung vom 27. April eingesetzten Kommission wurden durch diese jüngste Generalversammlung in keiner Weise berührt. Diese Kommission hat sich mit den Beziehungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zur G. m. b. H. zu befassen. Wenn ihre Beratungen abgeschlossen sind, wird das Ergebnis derselben einer zu diesem Zweck einzuberufenden Generalversammlung vorgelegt werden.



ENTWURF VON PROF. A. VON HILDEBRAND — AUSFÜHRUNG MÜNCHENER GOBELINMANUFAKTUR

Gobelin-Ausstellung München [illegible] *Text S. 340*

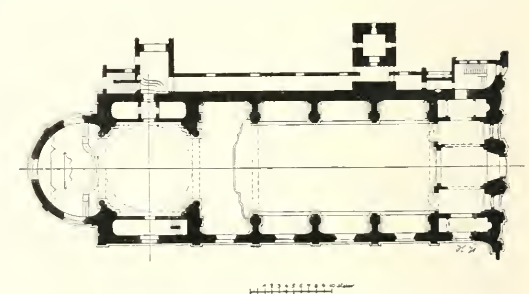
DIE MÜNCHENER GOBELINMANUFAKTUR

Von EDUARD HAAS

Das hat die Münchener Gobelinmanufaktur mit ihrer Pariser Schwester gemein: von beiden wissen die Einheimischen nichts. Freilich darin ist die Pariser Weltdame ihrer bescheidenen Münchener Kollegin überlegen, sie empfängt sehr viele Fremdenbesuche. Man braucht sich nur in der Avenue des Gobelins an einem Mittwoch- oder Samstag-Nachmittag einzufinden und man wird unter der großen Zahl von Einlaßharrenden nicht einen finden, der nicht einen roten Baedekerband in der Hand hätte. Die Reisefirmen Cook und Russel führen während der »season« ganze Karawanen wißbegieriger Engländer daher, die in Anbetracht des beständig steigenden Interesses, das man jetzt den Meisterwerken der Gobelinweberei entgegenbringt, diesen Kunstzweig an der Quelle studieren wollen. Und hier in der Kunststadt München? Alljährlich wälzt sich hier ein Fremdenstrom, der in die Hunderttausende geht, durch; die Reisebureaus — und wir haben deren genug von Weltruf — entfalten eine geradezu fieberhafte Tätigkeit, alle nach Bayerns Hauptstadt Pilgernden davon zu überzeugen, daß München wirklich die Kunststadt par excellence ist. Da gibt es Kunst- und andere Ausstellungen, Musikfeste, Wagner-, Mozart- und dramatische Festspiele, sämtliche Führer durch München erfreuen sich ob der Menge von Sehenswürdigkeiten, die sie aufzählen, einer stattlichen Seitenzahl. Beklagen können sich weder die Fremden noch die Sehenswürdigkeiten, für beide tut man, was man kann. Stiefmütterlich wird in München bis zur Stunde, wie bereits erwähnt, nur ein Kunstzweig behandelt und das ist die Münchener Gobelinmanufaktur. Ja existiert

denn überhaupt eine solche? Das ist wohl die allgemeine verwunderte Frage. Die Reisebureaus wissen nichts davon, der Baedeker schweigt sich aus, und gar die Einheimischen —. Was Wunder; denn auch in dieser Beziehung steht die Münchener Gobelinmanufaktur im Vergleich zu ihrer Pariser Kollegin im Hintertreffen: Dort wird fast nur auf Bestellung der französischen Regierung gearbeitet, welche die Gobelins zu Geschenken für auswärtige Fürstenhöfe verwendet — hier in München führt die Gobelinmanufaktur ein bescheidenes, still verborgenes Veilchendasein. Und doch wäre sie es wahrhaftig wert, von der Stadt wie vom Staate tatkräftigst unterstützt zu werden. Schon aus dem Grunde, weil die Gobelinmanufaktur — was freilich niemand zu wissen scheint — in München ein erbeingesessener Kunstzweig ist, und dann, weil die Inhaber dieser Kunstwerkstätte tagtäglich aufs neue beweisen, daß sie Erstklassiges auf diesem Gebiete zu leisten wohl imstande sind; wurde ihnen doch von Kunstkennern und Fachleuten zu wiederholten Malen schon das ehrenvolle Zeugnis ausgestellt, daß sich ihre Werke getrost neben den besten Pariser Erzeugnissen sehen lassen können. Zurzeit ist in der Ausstellung München 1910 ein großer Gobelin ausgestellt, der nach einem Originalentwurfe des Schöpfers des bekannten Wittelsbacher Brunnens Prof. A. von Hildebrand, diesen Brunnen in so vollendeter Gobelintechnik darstellt, daß das Lob über dieses aus der Münchener Gobelinmanufaktur hervorgegangene Kunstwerk ein allgemeines ist (Abb. S. 339).

Wenn oben gesagt wurde, die Gobelinmanufaktur sei ein in München erbeingesessener Kunstzweig, so hat das sicher seine Berechtigung. Die Gobelinweberei, die Kunst von Arras, an und für sich eine der altehrwürdigsten Kunstgattungen — reichen ihre Anfänge doch schon bis in das 14. Jahrhundert zurück — hatte bereits vor Jahrhunderten in München eine Heimstätte. Kurfürst Maximilian I. holte sich im Jahre 1668 unter den schwierigsten Verhältnissen Maler und Gobelinweber aus Flandern. Unter den schwierigsten Verhältnissen; denn man wollte den zukünftigen Leiter der kurfürstlichen Münchener Gobelinweberei aus seiner Heimat nicht ziehen lassen. Es bedurfte langer diplomatischer Verhandlungen, bis ihm die Erlaubnis zum Auswandern erteilt wurde. Dieser flämische Maler van der Biest zog in Begleitung dreier Weber mit Kurfürst Maximilian nach München und gründete hier unter kurfürstlicher Fürsorge und Finanzierung die kurfürstlich-bayerische Gobelinmanufaktur. Bereits im folgenden Jahre 1669 ließ van der Biest weitere sechs Arbeiter nach München kommen. In der Blütezeit der Münchener Gobelinweberei waren 30 Weber, größtenteils Flamländer und Franzosen, hier beschäftigt. Bedauerlich ist nur, daß das Deutsche Museum sich bis heute noch nicht in den Besitz der seinerzeit gebräuchlichen Webstühle setzen konnte, welche angeblich noch vorhanden sein sollen. Die kurfürstliche Gobelinmanufaktur in München bestand bis zum Jahre 1802. Die ganzen, teilweise geradezu herrlich schönen Erzeugnisse blieben Eigentum des kunstsinnigen Bayernfürsten. Die größten dieser Gobelins sind jetzt im Nationalmuseum der öffentlichen Besichtigung zugänglich. Hat auch die kurfürstliche Gobelinmanufaktur zu existieren aufgehört; so ging die Gobelinweberei als solche in München doch nicht unter. Lange Zeit beschränkte man sich allerdings darauf, schadhaft gewordene alte Meisterwerke kunstgerecht zu restaurieren, und es wurde und wird auch heute noch darin geradezu Virtuoses geleistet. Gleich der Pariser Gobelinmanufaktur hatte auch die Münchener Gobelinweberei ihre Krisen zu bestehen. In dem Maße nämlich, als die Fortschritte der Färberei geradezu staunenswert wurden — denn man erzielt von jeder Farbennuance mehr als 30 Töne und bringt es dergestalt auf mehr als 14520 Schattierungen, was einer chromatischen Farbentafel von unendlichster Vielfältigkeit gleichkommt — begann sich in der Gobelinweberei eine Neigung zu Künsteleien bemerkbar zu machen. In dem Streben, mit der Malerei selbst wetteifern zu wollen — und das konnte man ja, was die Reichhaltigkeit der Farbengebung anbelangte, auch — vergaß man immer mehr den Zweck des Gobelins. Im 18. Jahrhundert



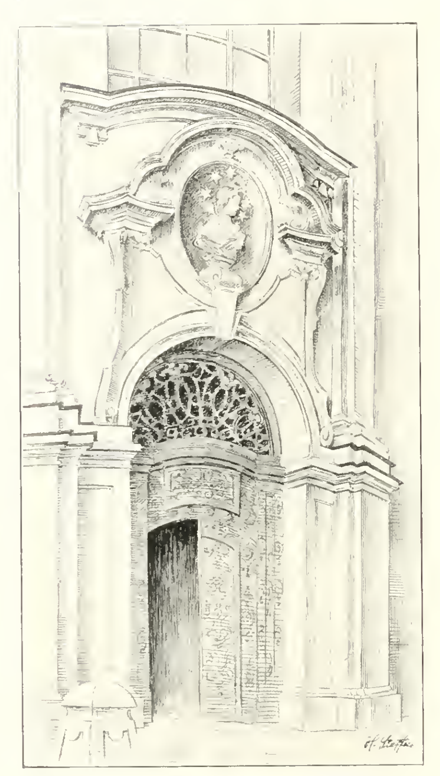
GRUNDRISS DER KLOSTERKIRCHE ZU DIESSEN
Text S. 342



SEITENANSICHT DER KLOSTERKIRCHE ZU DIESSEN
Text S. 313—344

ließ man die dekorativen Tendenzen so gut wie ganz außer acht. Man wollte mit dem farbigen Faden nur mehr malerische Zwecke erreichen. Die Kunst der Gobelinweberei richtete sich dann im 19. Jahrhundert ausschließlich darauf, dem Oelgemälde an Zeichnung und Farbenwirkung gleichzukommen. Damit hörte sie auf, ein selbständiger Kunstzweig zu sein, sie wurde eine kopierende Kunst, verlor ihre Eigenart und erreichte schließlich doch nicht das, was sie anstrebte. Dazu kam, daß ihre Ergebnisse in keinem Verhältnis zu dem Aufwande von Zeit, Mühe und Kosten stehen konnten. Damit war die Zeit der Dekadenz für den Gobelin gekommen. Gewiß, die Technik des Metiers blieb sich im Wesentlichen stets gleich, wie sie ja überhaupt seit Penelopes Zeiten und den antiken Webereien sich nicht viel verändert hat — es sei hier bemerkt, daß man heute noch in Frankreich ausschließlich auf sogenannten »haute lisse«-Stühlen arbeitet, deshalb so genannt, weil nach dieser Methode die Arbeitsstühle vertikal gestellt sind, zum Unterschiede von der flamländischen Art »basse lisse«, welche durch eine sinnreiche, patentamtlich geschützte Erfindung der Münchener Gobelinmanufakturinhaber E. Thuringer & A. Beger in allerjüngster Zeit eine Verbesserung erfahren hat, die ein bedeutend einfacheres und schnelleres Arbeiten ermöglicht als die alte Technik, die jetzt noch in Frankreich in Gebrauch ist — die Technik blieb sich gleich; aber mit der Zeit fehlte es an Künstlern, die die Entwürfe für diese spezielle Technik schufen, sie verloren sich in Effekthascherei, in der Erzielung von Helldunkel, von verdämmernden Schatten und dergleichen mehr, anstatt bei der einfachen und dabei doch farbenkühnen Art der alten Gobelins zu bleiben.

Um aber die Gobelinmanufaktur, diesen edeln Zweig kunstgewerblichen Schaffens, wieder ganz in den Dienst der Kunst zu stellen, ist es die erste Pflicht, sich der dekorativen Richtung von neuem zu nähern. Nur dadurch wird sich eine Renaissance der Gobelinweberei ermöglichen lassen. Neben der Kunst, Werke alter und neuer Meister zu kopieren, neben einer hochentwickelten Technik, alte, kaum ersetzbare Stücke in ihrer ureigensten Eigenart glänzend zu restaurieren, hat es sich die Münchener Gobelinmanufaktur als Ziel gesetzt, dem modernen Künstler ein neues Gebiet in der künstlerischen Ausstattung von Innenräumen zu erschließen, indem sie von neuem die dekorative Seite des Gobelins in erster Linie ins Auge faßt. Der Gobelin soll wiederum der vornehmste Ausschmuck des Raumes werden, wie er es ehedem gewesen. Und wir leben



HAUPTPORTAL DER KLOSTERKIRCHE ZU DIESSEN
Vgl. Abb. S. 343. Text S. 343

doch in einer Zeit äußerst reger Kirchen- und profaner Bautätigkeit. Gelegenheit, den Gobelin zur Dekoration von Innenräumen zu verwenden, bietet sich wie kaum je, hier in unsern neuen Kirchen (z. B. die Maximilianskirche, mit welchem Gedanken sich schon der selige Erzbischof von Stein trug), dort das moderne Land- und Einfamilienhaus, das dem individuellen künstlerischen Geschmack seines Besitzers weit mehr Spielraum gewährt wie die luxuriöseste Mietwohnung. Das Kunstgewerbe hat, nicht zuletzt auch infolge der regen Nachfrage, im letzten Jahrzehnt einen ungeahnten Aufschwung genommen, und München ist hierin tonangebend geworden. Ist es da nicht an der Zeit, daß es sich endlich auch einmal um seine Gobelinmanufaktur kümmert?



DIE KLOSTERKIRCHE ZU DIESSEN AM AMMERSEE

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

Hierzu die Abbildungen S. 340—344

An dem lieblichen Ammersee, im Vorlande der bayerischen Alpen, fällt dem Wanderer unter den ringsumliegenden Weilern und Dörfern mit ihren teils uralten Kirchen schon aus weiter Entfernung der malerisch am Endhügel emporgelagerte Marktflecken Dießen durch sein über all den weißen Häuschen thronendes, umfangreiches Kloster mit Kirche in die Augen und lockt ihn, seine Schritte nach dem vor noch gar nicht so langer Zeit ganz stillen, weltentlegenen, jetzt aber durch etwas günstigere Verkehrsverhältnisse allmählich zu einem beliebten Sommeraufenthalte emporblühenden, freundlichen Ort zu lenken.

Fast steil aufsteigend führt die Hauptstraße zum Kloster empor, das sich samt der Kirche auf dem Plateau der Anhöhe ausbreitet. Aber keine einfache Mönchskirche ist's, nein, ein strahlender Bau in reichstem äußeren und inneren Schmucke mit allem Glanze des üppigen Geschmackes der Barockzeit ausgestattet und so in seltsamem Kontrast zu einer einfachen, stillen Umgebung stehend. Seit der Säkularisierung zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ist sie die Pfarrkirche des Ortes und die ausgedehnten schmucklosen Klostergebäude dienen verschiedenen Zwecken: der rechte Flügel einer Brauerei mit Gasthaus, in dessen gewölbten Hallen es sich urgemütlich zechen lässt! Der anschließende ehemalige Klostergarten ist infolge der eigenartigen abschüssigen Terrainverhältnisse mit seinen Schluchten, Wasserfällen und schön gruppierten Ruhebänken unter den alten, tief herabhängenden Bäumen von eigenartigem Reize.

Wie der Grundriß (Abb. S. 340) zeigt, hat die Kirche hohen Chor und ein Schiff von vier Jochen, an welches sich die Orgelempore mit stattlicher Hauptfassade anschließt. Nach der Südseite zu liegt der mit spitzem Helm bekrönte Turm, dessen Unterbau aus mittelalterlicher Zeit stammt und den letzten Rest der vormaligen Kirche bildet. Als man die jetzige Kirche baute, erhielt er einen zur Gesamtarchitektur passenden, barocken Helm, der aber leider in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch den jetzt noch bestehenden im mittelalterlichen Charakter ersetzt wurde.

Die zu beiden Seiten eingebaute Hauptfassade der Kirche trägt (Abb. S. 343) in schön geschwungenen Linien auf hohen Postamenten sechs Pilaster, über deren beiden mittleren sich das

Hauptgesimse zu einem kleinen Giebel auswächst, unter dem eine reich ornamentierte, bis zum Mittelfenster herabgreifende Kartusche angebracht ist. Den dekorativen Abschluß des Ganzen bildet der Giebel des hohen Satteldaches, welcher äußerst fein abgestimmt, in der hohen Mittelnische auf marmornem Postamente die überlebensgroße Statue des Kirchenpatrons enthält und mit Vasen geschmückt ist, deren unteres Paar vor allem höchst geschmackvolle Formen zeigt. Von trefflicher Wirkung ist das marmorne Eingangsportal, über dessen Archivolte sich eine bis zum Mittelfenster reichende Architekturgliederung mit der in ovaler Vertiefung aufgestellten, äußerst lieblich gestalteten Büste der Madonna im Sternenkranze erhebt (Abb. S. 342). Die schwere Eichentür ist reich mit schön ornamentierten Beschlägen belebt und das Oberlicht schmückt ein kunstvoll geschmiedetes Gitter. In ihrer gesamten Anordnung und Ausgestaltung trägt die Fassade völlig den charakteristischen Typus des bayerischen Barock.



HAUPTFASSADE DER KLOSTERKIRCHE ZU DIESSEN
Text S. 342

Aus einer chronikartigen, gewissenhaften Aufzeichnung der Baugeschichte der Kirche durch einen Augenzeugen, den damaligen Kapitular des Klosters, Joseph dall' Abaco, um die Mitte des 18. Jahrhunderts (jetzt in der Hof- und Staatsbibliothek München, cod. germ. 1769 und 1770) geht hervor, daß der Propst Ivo 1720 den Entschluß gefaßt hatte, an Stelle der alten baufälligen Klosterkirche eine neue, mit aller Pracht, zu Ehren des Stiftes zu errichten, welche auch bis zu seinem 1729 erfolgten Tode schon ein beträchtliches Stück, der Chronist schreibt „nahe an die Bedachung" gekommen sei. Wer aber bis dahin der Meister des Baues war, ist leider nicht erwähnt. Seltsam erscheint es jedenfalls, daß der neugewählte Propst, Herculan Karg, sofort nach Antritt seiner Würde den bekannten Münchener Stadtmaurermeister Architekten Johann Michael Fischer, der während seines arbeitsreichen Lebens nicht weniger denn 32 Kirchen und 23 Klöster erbaute, nach Diessen berief und ihm nach verschiedenen, mit einem der Patres vorgenommenen Besichtigungsreisen mehrerer derartiger Anlagen den Bau der Kirche übertrug. Weshalb der unbekannte erste Meister dieselbe nicht weiter ausführte, ist jedenfalls rätselhaft: ob er auch verstarb oder der neue Propst kein Vertrauen zu ihm hatte?

Fischer hielt wohl die Fundamente der Kirche für solid und deshalb verwendbar, verlangte aber, daß das Mauerwerk, soweit es eben gediehen, wieder abgetragen werden sollte, damit er seine eigenen Pläne ohne Beschränkung zur Ausführung bringen konnte, was ihm auch alles, trotz der vermehrten Kosten, zugestanden wurde. Darauf führte Fischer im Verlaufe von knapp sechs Jahren den Bau, wie er jetzt besteht, zu Ende, so daß 1739 die Weihe vorgenommen werden konnte.

Jedenfalls hat der Meister an mittelalterlichen Kirchen seine Studien gemacht und mir scheint es fast, als wenn er sich im Grundprinzip und in der Grundrißanlage die bekannte mittelalterliche Frauenkirche zu München zum Vorbild genommen hätte. Wie dort die Pfeiler nach innen eingezogen und zu Altarnischen ausgebaut sind, so hat Fischer



HAUPTGESIMS DER KIRCHE ZU DIESSEN ZWISCHEN CHOR UND LANGHAUS
Vgl. Abb. S. 341

selbige bei der Dießener Kirche in die Formensprache des 18. Jahrhunderts übertragen und dann das Schiff durch ein Tonnengewölbe von 15 m Spannweite mit Stichkappen und Gurtbogen überwölbt.

Das hohe Satteldach der Kirche endet durch den zurückspringenden Chor außen in Mansardenform, eine Ausbildung, die an den zu ungefähr gleicher Zeit entstandenen Kirchen der Umgebung typisch ist; ich nenne hier die Kirche zu Perlach und die Hofkirche des Klosters Fürstenfeldbruck (Abb. S. 341 u. 344).

Fischer wurde auf dem ehemaligen Friedhofe der Frauenkirche zu München begraben. Sein noch vorhandener Grabstein, der an der äußeren Südseite der Kirche aufgestellt ist, schildert ihn wie folgt: »Ein Kunsterfahrn, Arbeitsam, Redlich und Aufrichtiger Mann, Dreyer Durchlauchtigsten Fürsten Bewährter Bau-Meister, Dann Burgerlicher Maurer-Meister in München, Welcher niemahlen Geruhet, indem Er durch sein Kunsterfahrne und Unermüdte Hand 32 Gotteshäuser, 23 Clöster nebst sehr vielen anderen Palästen, Gemüther aber viele hundert durch sein Altteutsche und Redliche Aufrichtigkeit erbauete, biss Er endlich den 6. May An. 1766, in den 75. Jahr seines Alters, Zum letzten Gebäu des Haus der Ewigkeit als einen Grund Stein geleget den Jenen, Welcher ist die Veste und der Eckstein der Kirche.«

Zur Dekoration des trotz allen angewandten Prunkes doch so klar und übersichtlich ausgestalteten Innern wurden die hervorragendsten Künstler jener Zeit zugezogen. Die herrlichen, figurenreichen Deckengemälde des Mittelschiffes und Chores schuf Georg Bergmiller von Augsburg. Im oberen Teile des ersteren sieht man auf einer Staffelei die Ansicht der Kirche vor Welt- und Kirchenfürsten zur Besichtigung ausgestellt und zwar genau in der ausgeführten, jetzt noch bestehenden Weise bis auf den Turm, welcher, wie er einst war, in seinen barocken Formen der Kirche angepaßt ist. Die graziösen, reich vergoldeten Stukkaturen der Wände stammen von den Augsburger Brüdern Feichtmayr und dem Wessobrunner Meister Ibelherr. Der Hochaltar ist ein Werk des Hofbildhauers Dietrich, doch soll dazu kein geringerer als Cuvillier den Entwurf geliefert haben. Das hohe Altarbild »die glorreiche Himmelfahrt Mariens« fertigte Hofmaler Augustin Albrecht, und die acht Seitenaltäre, auch von namhaften Künstlern geschaffen, schließen sich dem vorgenannten würdig an. Es sei noch des prächtig dekorativen Schmuckes der Orgelempore sowie des kunstvollen vorderen Abschlußgitters gedacht, welches laut Inschrift im Schloß, von »Marx Kriner. Pirger schlosser In Minichen 1739« geschmiedet wurde.

Die Sakristei, welche »Theils ihrer Größe, theils ihrer Zierde wegen ein imposantes Ansehen« gibt, »ist überaus künstlich und schön mit Stukador durch die oben Beschriebene drey Meister Michael und Franz Feichtmayr, wie auch Georg Ibelherr ausgeziehret« auch besaß es Gemälde »von dem kunstreichen Pinsel des Berühmten Holzers«. Leider ist die Sakristei nur teilweise und unvollständig erhalten.

Wie man also sieht, schufen die besten Künstler jener Zeit an dem herrlichen Gesamtwerk der Dießener Klosterkirche die ein Uneingeweihter in solcher Pracht an dem entlegenen, stillen Orte wohl kaum vermuten dürfte.

Dall' Abaco gedenkt in seinen Aufzeichnungen auch der Holzkonstruktionen des Kirchturmes als einer »sonderbaren Erfindung des kunstreichen Zimmermeisters Pfederl von Bernried, der schon unter Maximilian zu Schleißheim an dem Dachstuhl seine sonderbare Bewunderungswürdige Erfahrenheit Bewiesen und sich ewiges Lob erworben« hat.

DER PIONIER

ILLUSTRIERTE MONATSBLATTER FÜR CHRISTLICHE KUNST, PRAKTISCHE KUNSTFRAGEN UND KIRCHLICHES KUNSTHANDWERK. JÄHRLICH M 3.—

Inhalt 8. Heft. Künstlerwettbewerbe. — Vom Ganzen zu seinen Teilen. — Religiöse Kunstindustrie. — Exlibris. — In den Mußestunden 9. Heft Künstlerwettbewerbe (Schluß). — In den Mußestunden (Schluß). — Ausstellungen des Jahres 1910. — Über Restaurierung und Trockenlegung feuchter Gebäude. 10. Heft. Ein neuer Bischofsstab. — Über Restaurierung und Trockenlegung feuchter Gebäude (Forts.). — Bildstöcke. — Der hl. Joseph in der Kunst. — Bildrahmen.







CEFALU (SIZILIEN) MOSAIK IN DER KATHEDRALE

Christus mit der Tunica clavata und dem Himation

DARSTELLUNG DES ERLÖSERS UND SEINER HL. MUTTER DURCH DIE ALTCHRISTLICHE UND BYZANTINISCHE KUNST

Von ENR. P. WÜSCHER-BECCHI

Die Frage könnte vielen nebensächlich, ja überflüssig dünken, erstens weil heute jeder das Recht hat oder zu haben glaubt, die heiligen Gestalten willkürlich so darzustellen, wie es ihm am besten erscheint, oder weil man glaubt, es genüge, an dem einmal gebräuchlichen und bekannten Typus, dem, den uns die Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts überliefert, festzuhalten und demselben zu folgen. Daß die Frage, wie Christus überhaupt in seiner äußeren Erscheinung ausgesehen hat, überflüssig oder nicht von Belang ist, wird aber doch nicht von allen ohne weiteres angenommen, denn selbst Äußerliches kann interessieren, und wer wünschte nicht den Herrn, wie er als Mensch unter uns wandelte, zu sehen, so wie er wirklich erschien, wie ihn die Zeitgenossen wieder erkennen würden, oder wenigstens so, wie sich ihn die Christen der ersten zehn Jahrhunderte vorstellten, wie ihn die Künstler bildeten, die seiner Zeit noch näher standen?

Ich glaube daher den Künstlern eher einen Dienst und einen Gefallen zu erweisen, wenn ich die äußere Erscheinung Christi und seiner Mutter, wie sie bis ins fünfzehnte Jahrhundert dargestellt wurden, anschließend an die ältesten Bilder der frühchristlichen Zeit, im Detail schildere und so neue Motive zur Darstellung biete, die an dem feststehenden Typ nichts ändern, sondern nur modifizieren und berichtigen, und hinweise auf die Symbolik, die sich auch auf die Gewänder und ihre Farben erstreckt. Den byzantinischen Künstlern war dies geläufig, ihre Kunstauffassung kannte eben nichts Zufälliges oder Bedeutungsloses, denn ihr Charakter ist wesentlich philosophischer und theologischer Natur.

In der modernen Kunst wird Christus gleich der Madonna oft in unrichtiger, oft



RÖMISCHE BRAUT MIT DEM FLAMMEUM
Text S. 351

unwürdiger Weise dargestellt, oft zu weichlich, zu sentimental, oft als Schwärmer und Asket, je nachdem man in seiner Erscheinung eine Personifikation eines Teiles seines Wesens geben will, den Sanftmütigen, den Kinderfreund, oder den, »der nicht hat, wo er sein Haupt hinlege«. In letzterem Falle wird er als blasser, abgehärmter Mann im dürftigen Asketenkleid, wie ein Einsiedler der Thebais, dargestellt; man will so sein Mitleid mit den Menschen, die Herablassung zu den Elenden und Enterbten vielleicht deutlicher zu machen suchen und verherrlichen. Barfuß wie ein Bettler, in einem rauhen Hemde und mit eingefallenen Wangen! Es erinnert dies an eine Tendenz des dritten und vierten Jahrhunderts, wo das durch Tertullian verfochtene Ideal Christi nicht das des idealschönen, des verherrlichten Jesus war, sondern das eines Verachteten, Verstoßenen, Häßlichen. Und man führte damals die bekannten Stellen aus den Prophetien des Isaias an, um dies zu rechtfertigen.

»Non est species ei neque decor, et vidimus eum et non erat adspectus, et desideravimus eum despectum, novissimum virorum, virum dolorum et scientem infirmitatem, et quasi absconditus vultus ejus et despectus.« (Is. 53, 2. 3.)

Sicut obstupuerunt super te multi, sic inglorius erit inter viros adspectus ejus et forma ejus inter filios hominum« (Is. 52, 14).

Was im dritten Jahrhundert von der körperlichen Erscheinung galt, das scheint heute von seinem Auftreten und seiner Kleidung zu gelten. Jesus erschien ganz bestimmt nicht in diesem ärmlichen Anachoretenkostüm, er, der die Städte durchzog, zu Gastmählern eingeladen war und in den Synagogen die Propheten auslegte, er, der Rabbi, der im Tempel zu Jerusalem vor Hunderten predigte, konnte nicht erscheinen und erschien auch nicht in diesem bettelhaften Aufzug. Es wird ja auch immer im Plural von den Kleidern (vestimenta) des Herrn in den Evangelien gesprochen, sowohl als ihn die Blutflüssige berührte,[1] als auch bei der Verklärung und der Kreuzigung.[2] Noch irriger ist es, den Herrn in moderner orientalischer Tracht zu malen, einen Araber oder Beduinen aus ihm zu machen, und an Geschmacklosigkeit grenzt es, wenn moderne Franzosen ihn in der ungeschürzten Tunica unter Leute im modernen Gesellschaftsanzug versetzen.

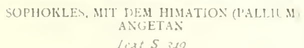
Wir können nicht genau wissen, wie er sich wirklich getragen hat, jedenfalls war er gekleidet wie Leute seiner Nation und seines Standes. Wir wissen auch, daß gottgeweihte Leute damals mit Vorliebe sich in weißes Linnen kleideten. Man kann nicht daraus, daß seine Kleider bei der Verklärung diese Farbe erst bekamen, schließen, daß sie farbig waren. denn es heißt ausdrücklich, daß kein Walker der Welt ein solch übernatürliches, blendendes Weiß hätte hervorbringen können. Zu dem Begriff Kleider gehören Hüftschurz, Tunica interior et superior (innere und über sie angelegte Tunica (indumenta)[2]), ferner Mantel und vielleicht Kopftuch. Das Kopftuch, den Taled trug er als Rabbi beim Besuch des Tempels und der Synagogen. Es war ein quadratisches Stück Wollenstoff, an dessen vier Ecken kleinere quadratische Stücke blauen Seidenstoffes aufgenäht waren, die an den Aufenthalt in Ägypten erinnern sollten, und mit einer Quaste aus blauen Seidenfäden, die in vier Partien verknüpft waren. Tunica und Mantel waren auch zur Zeit Christi in Palästina nicht wesentlich verschieden von der griechisch-römischen Tracht, und diese wurde von den Künstlern der ersten christlichen Jahrhunderte festgehalten. Die byzantinische Kunst hat die Darstellung Christi und der Apostel von der altchristlichen Kunst entlehnt. Wir sehen in ihr den Heiland nicht anders dargestellt als in den Katakomben oder auf den Mosaiken der Apsiden von Santa Pudenziana und von St. Kosmas und Damian. Gäbe es auch wohl eine herrlichere

[1]) Et tetigit vestimentum ejus. — Quis tetigit vestimenta mea? (Ev. S. Marci V, 27, 30.)

Ferner Lucas XXIII, 34, Marcus V, 20, 24, Matth. 27, 31, 35, Joh. XIX, 23. 2.

[2]) Et vestimenta ejus facta sunt splendentia et candida nimis velut nix, qualia fullo non potest supra terram candida facere (Ev. S. Marci IX, 2).





SOPHOKLES, MIT DEM HIMATION (PALLIUM) ANGETAN

Text S. 349



RÖMERIN, MIT DER PALLA ÜBER DER TUNIKA BEKLEIDET

Text S. 349



RÖMERIN, MIT DER PALLA ÜBER DER TUNIKA BEKLEIDET

Text S. 349

Figur des Erlösers, als die auf den Türen von Santa Sabina auf dem Aventin?

Die byzantinische Kunst bildete diesen Typus mit ihrer Prachtliebe etwas um, sie kleidete den Herrn in Purpur und Goldstoffe [1]) und ließ ihn in den Szenen der Evangelien einen Kopf höher als alle übrigen Personen erscheinen, wie dies auch auf Profangemälden mit dem Kaiser geschah, der wiederum zwerghaft klein wurde, wenn er vor Christus zu stehen kam.

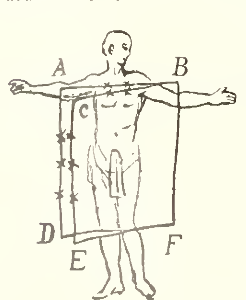
Die Maler des Mittelalters und der Renaissance behielten im großen und ganzen Schnitt, Wurf und Farbe der Gewänder bei; freilich wurden sie nicht mehr verstanden, und deshalb wurde frei damit geschaltet. Der Purpur des Mantels und der Tunika wurde beibehalten, aber in Blau und Rot (in allen Abstufungen) verwandelt. Und diese beiden Farben blieben fortan für Christus wie für Maria charakteristisch, ebenso wie Blau und Gelb für Petrus, Rot und Grün für St. Johannes Ev. und für St. Paul. Was aber die Maler der Renaissance vor allem nicht mehr verstanden, war, den genauen Wurf des Mantels, der die Gestalt so majestätisch erscheinen läßt, wiederzugeben, und sie verfuhren deshalb mit Willkürlichkeit. Der Mantel, der doch den Hauptbestandteil dieser Tracht bildete, wurde deshalb nicht mehr verstanden, weil der Begriff von »Mantel« sich geändert hatte. Er war in ihrer Zeit nicht mehr Kleidung, sondern ein Accessorium derselben, etwas Nebensächliches, während in klassischer Zeit sowohl Toga als auch Himation die Kleidung selbst waren. Er wird nur noch Draperie, man ist mit ihm nicht mehr »amictus«, bekleidet, sondern er

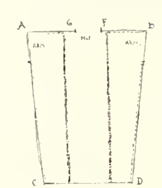
[1] Der sog. Purpurmantel, der dem Heiland bei der Verspottung im Prätorium umgeworfen wurde, war sicher kein wirklicher Purpurmantel, den man vergeblich bei Pilatus gesucht hätte, sondern ein einfacher Soldatenmantel von roter Farbe, wie ihn dieselben liebten; er heißt auch bei Matth. XXVII, 28 »χλαμύδα κοκκίνην«, bei Joh. XIX, 5 »πορφυροῦν ἱμάτιον«.

dient nur noch malerischen Zwecken, um Farben zu trennen, Abwechslung hervorzubringen. Die mit dem Mantel drapierten Gestalten sind meistens nur für das Bild gestellt, nicht so, daß sie sich darin bewegen könnten, was, wenn sie sich aus ihrer sitzenden Stellung erheben oder irgend eine andere als die für das Bild gewählte Pose annehmen wollten, nicht möglich wäre, ohne die Kleidung ganz in Unordnung zu bringen, am Gehen gehemmt zu sein oder das Oberkleid zu verlieren. — Dies ist niemals der Fall bei den Alten, die diese Tracht kannten und trugen; ihre Figuren sind wirklich gekleidet, sie können sich in ihrer Tracht nicht nur bewegen, sondern nötigenfalls laufen, kämpfen, Anstrengungen machen, ohne ihr Kostüm in Unordnung zu bringen. Die altchristliche Kunst lebte noch bei den Byzantinern des Mittelalters fort; diese bewahrten die Vorstellungs- und Darstellungsweise ihrer Vorgängerin als kostbares Erbe bis in die späteste Zeit mit Skrupulosität und Zähigkeit. Sie findet noch einen Nachhall in dem berühmten Malerbuche vom Berge Athos.

Doch sehen wir, wie die Tracht, in die sich der Herr und seine hl. Mutter gekleidet, wirklich ausgesehen hat und wie sie uns die vormittelalterliche christliche Kunst überliefert.

Auf den frühchristlichen und byzantinischen Darstellungen trägt Jesus eine Ärmeltunika, einen Chiton. Eine solche wurde über einer ärmellosen, auf der bloßen Haut liegenden, getragen (interula). Mit diesen Tuniken (Hemd und Rock) war man »indutus« d. h. angezogen. Diese indumenta genügten zur Arbeit oder zu häuslichen Beschäftigungen, Arbeitssklaven trugen nur diesen Rock, den einfachsten der Welt, da er oft nicht einmal genäht war, sondern in einem doppelt gelegten Stück Wollen- oder Linnenstoff bestand, das so um den Körper gelegt wurde, daß er eine Seite des Körpers durchaus deckte, die andere aber offen ließ, die an zwei Seiten nur mit Fibeln geschlossen wurde, wie nebenstehendes Schema zeigt. Der Überschuß des Stoffes an der oberen Kante A-B—C-B des Stoffes, der mit zwei Fibeln auf den Schultern befestigt wird, ergibt von





selbst die den Oberarm deckenden Ärmel. Man erreicht auch Ärmel von größerer Länge, wenn der Stoff zugeschnitten wird, so daß die obere Kante A-B, C-B breiter wird als D-F, E-F. Die linke, offene Seite A-D, C-E wird zugenäht, mit Aussparung der Armlöcher. Dasselbe geschieht an der oberen Kante A-B—C-B.

Der genähte Linnenchiton wurde bei den Griechen erst später aus Jonien eingeführt, blieb aber dann allgemein üblich. Charakteristisch ist immer, daß die Ärmel nicht angesetzt, angenäht sind und deshalb eine ganz andere Form haben als die eines aus verschiedenen Teilen zusammengenähten Rockes. Die Halsöffnung, zuerst nur durch Heftnadeln (fibulae) bestimmt, wurde beim genähten Chiton sehr weit gelassen. Sie war immer quadratisch (nie rund, wie sie die Künstler gewöhnlich machen) und bildet auf der Brust, unter dem Hals, ein ganz besonders charakteristisches Faltenmotiv. Dieses Hemd, oder sagen wir Rock, aus Leinen wurde bald gegürtet, bald ungegürtet getragen, ungegürtet wenn der Mantel dazu getragen wurde, der selbst die Gürtung besorgte, wenn er straff gezogen und richtig gelegt wurde und erst so dem Untergewand den Anschein eines mit Hängeärmeln versehenen gab.

Diese einfarbige, meist ungebleichte Tunika (Chiton-Rock), trug oft als Schmuck zwei, von den Achseln vorn bis zu den Füßen, hinten bis zu den Fersen herabreichende parallele, perpendikuläre Zierstreifen, die bald eingewoben bald aufgenäht waren. Bei den Römern waren diese Streifen (clavi, lineae) seit ältester Zeit gebräuchlich und galten als bestimmte Standesabzeichen. Die senatorischen Familien trugen sie doppelt so breit als der Ritterstand (equites). Der latus clavus (breite Streifen) sowohl als der angustus clavus (schmale Streifen) der letzteren war mit Purpurwolle aufgestickt oder eingewoben Später, im dritten und vierten Jahrhundert, wurden diese Streifen Gemeingut, jeder durfte diese Zierleisten tragen, wie aus den Malereien der Katakomben und von anderswo hervorgeht. Auf den Malereien der Coemeterien tragen sie sowohl Christus, die Apostel, Evangelisten und Propheten als auch Profane. Die Streifen sind gewöhnlich von violettschwarzer Farbe auf weißen Tuniken (d. h. von Purpur in allen Abstufungen und Verdünnungen).



CHRISTUS, MIT WEISSEM CHITON UND GOLDENEM HIMATION
S. Marco in Venedig



MARIA, BETEND
S. Marco in Venedig

Ist bei Christus z. B. die Tunika purpurn, so werden die Streifen golden. Christus trägt auf byzantinischen Gemälden den latus (breiten) clavus (man vergl. den prächtigen Zierstreifen der kolossalen Christusbüste [Mosaik] im Dom von Monreale). Ist die Tunika aus Goldstoff, so ist natürlich der »Clavus« von dunkelpurpurner Farbe.

Über dem Unterkleid, das, wie wir gesehen haben, eine tunika (gr. Chiton) und zwar talaris d. h. fast die Füße deckende ist, trägt der Herr den Mantel, das Himation oder Pallium, den griechischen Mantel, der, wie die Toga der Römer, das nationale Kleid ist. Dieses Gewand bestand aus einem rechteckig gewobenen, dreimal so langen als breiten Wollenstoff, der in verschiedenen, einfachen und komplizierten Arten umgeworfen, drapiert werden und als Überwurf (Mantel) sowie als Ausgehkleid dienen konnte, ohne daß an ihm etwas geschnitten oder genäht wurde. Wir verweisen auf die beiden Statuen des Sophokles im Museum des Lateran in Rom und des Äschines im Museo nazionale von Neapel, an denen der Wurf des Himations der einfachste und klarste ist. Sie veranschaulichen den Umwurf (gr. Anabole = ἀναβολή, lat. anabolium) (Abb. S. 347), d. h. den Wurf nach aufwärts, während mit Epiblema (gr. ἐπίβλημα) einfach das Umlegen auf die allereinfachste Weise gemeint ist. Das Himation als Anabolion wird zuerst mit einem

Ende gefaltet, auf die linke Schulter gelegt, so daß es in perpendikulären Falten bis fast zu den Knien fällt, dann hinter dem Rücken, den es fast ganz bedeckt, unter der Achsel nach vorn gezogen, schräg über die Brust und über die linke Schulter geworfen, von der das Ende wieder in perpendikulären Falten nach hinten fällt. Diese Art dient dem Künstler hauptsächlich dazu, die Gestalt in ihrer ganzen Eleganz und Schlankheit erscheinen zu lassen. Der rechte Arm ruht so wie in einer Schlinge, Binde, der linke ist stets ganz verhüllt. Es ist dies die Ruhestellung. Als Periboleion verhüllt der Mantel beide Arme, da das Himation den ganzen Körper einhüllt und keine lebhafte Bewegung gestattet; doch kommt dieser Umwurf in der christlichen Kunst nicht vor, wohl aber das Himation so umgeworfen, daß es ein wirkliches festes Kleid und ein integrierender Bestandteil des Kostüms wird: und dies ist die Form, die in der altchristlichen und byzantinischen Kunst unserm Herrn gegeben wird. Der Wurf ist derselbe wie beim Anabolium; das erste Ende des Stoffes wird auf die linke Schulter gelegt, fällt in perpendikulären Falten bis zum Knie und deckt vollständig die linke Schulter und den Arm, hierauf werden die übrigen Teile des Stoffes über dem Rücken ausgebreitet, den sie vollständig decken, über der rechten Schulter nach vorn gezogen und mit Fibeln über der Brust befestigt, dann wird der größere Rest des Stoffes unter der rechten Achsel nach vorn gezogen, an seinem oberen Ende doppelt gefaltet, so daß er unter der Brust, in seiner Doppellage, einen breiten Gürtel bildet und das untere Ende sich an Schenkel und Bein anschmiegt, der Rest aber wird wiederum über die linke Schulter nach hinten geworfen.

Es wird auch, wenn dieser Wurf ausgeführt ist, zu besserer Befestigung des Umwurfs an den Leib ein Stück des ersten über die linke Schulter nach vorn fallenden Teiles heraufgezogen (wie bei der römischen Toga, wo dies den nodus, umbelicus bildet) und über den straff um den Leib sich ziehenden Gürtel übergelegt.

Nur so war ein Grieche wirklich bekleidet!

Zahlreich sind die Christusfiguren auf Malereien und Skulpturen der ersten Jahrhunderte, die dieses würdige, männliche und elegante Kostüm tragen. Die ganze Figur erscheint schlank, majestätisch, jede Bewegung wirkt ungezwungen und künstlerisch schön. Christus als Lehrer trägt es auf die einfachere Weise, da bleibt das letzte Ende auf dem linken Arm, statt nach rückwärts über die linke Schulter geworfen zu werden, auch ist das Kleid (Himation) loser gelegt und bedeckt die rechte Schulter nicht, sondern läßt dem rechten Arm die vollständig freieste Bewegung (z. B. der Christus der Apsis von S. Cosmas und Damian, v. S. Elia, v. S. Pudenziana, S. Apollinare Ravenna). Für die gebundenere Tracht vgl. den Christus der Apsis von Monreale, der Diptychen usw.)

Statt auf der rechten Schulter zu ruhen, konnte das zweite Drittel des Himations auch über das Haupt gezogen werden und dasselbe gegen die Glut der Sonne auf die natürlichste Weise schützen. Das Himation oder Pallium der frühchristlichen Zeit ist immer weiß, weist aber schon im dritten Jahrhundert eine eigenartige Verzierung an dem über den linken Arm fallenden letzten Teil des Wurfes auf. Es sind Buchstaben, bald ein Tau, bald ein Jota, bald ein Chi, denen man symbolische Bedeutung zugeschrieben, die aber wahrscheinlich zufällig und willkürlich angebracht sind, bald parallele Querstreifen von derselben dunkeln Purpurfarbe, die aber nicht vor dem achten Jahrhundert auftreten (Mosaik v. S. Marco, S. Nereus und Achilleus, S. Praxedis, S Cecilia). In byzantinischer Zeit wird sowohl der Tunika als auch dem Pallium die Purpurfarbe gegeben, so daß entweder die Tunika hellpurpur (κόκκινος), das Pallium dunkelviolett (διβαφὴ = zweimal gefärbter tyrischer Purpur) ist.

Während Christus in den Darstellungen der Evangeliengeschichte und während seines Erdenwallens nur mit wenigen Ausnahmen Tunika und Pallium trägt, so gibt es doch, aber nur in der byzantinischen Kunst, Typen, wo er die Tunika oder den Chiton allein trägt. Es sind dies die Darstellungen Christi als »Emmanuel« und als »Engel des guten Rates«, wo er als engelgleicher Jüngling, bartlos und in letzterem Falle »geflügelt«, sich uns zeigt. Der Christusknabe, der im Schoße der Mutter sitzt oder von ihr auf dem Arm getragen wird, ist immer als reiferer Knabe gedacht und dargestellt. Niemals vor dem vierzehnten Jahrhundert ist er nackt oder als Säugling dargestellt und ist auch nichts weiter als eine Verkleinerung des auf dem Throne sitzenden Weltrichters im Gewande des Lichtes (silberne Tunika und goldenes Himation). Die Darstellung Christi als Hohenpriesters (Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech) kommt ebenfalls nur in der Kunst des

[1]) Diese Darstellungen finden sich aber auch in S. Marco (Venedig) und im Dom von Monreale (Sizilien).

[2]) Siehe Wilpert, »Die römischen Katakombengemälde«, Freiburg, Herder.

byzantinischen Reiches vor; er trägt da selbstverständlich den ganzen Ornat des Patriarchen, Tiara, Polystaurion, Sticharion, darüber das Omophorion, Epitrachelion und Hypogonation und mit dem offenen Evangelion, auf dem man liest:

»Liber vitae est Christus qui suis dabat vitam.«

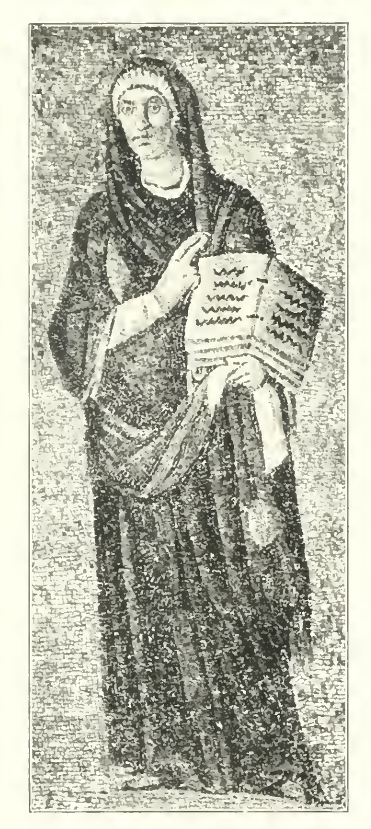
Die Madonna

kommt in den ersten christlichen Jahrhunderten, z. B. in den Katakomben und auf Sarkophagen, meist als Fürbitterin (Orans), aber auch mit dem Jesusknaben bald als Jungfrau bald als Mutter, bald nur mit der Tunika bekleidet (Katakomben von St. Pietro und Marcellin), bald mit Dalmatik und Schleier (St. Priscilla und St. Domitilla, Coemeterium magn.) vor. Als Fürbitterin ist sie in der Tracht nicht verschieden von den übrigen weiblichen Oranten; diese tragen meist die Tunika mit den schon erwähnten Zierstreifen (clavus), später die weitärmelige Dalmatik und noch später, im dritten und vierten Jahrhundert, die engärmelige Chiridota. Diese Ärmeltunika trägt von da an die Madonna immer, sie ist das Kleid Mariä geworden. Es ist weit und faltig und so lang, daß es die Füße fast ganz bedeckt. Die Tunika talaris, manicata hat einen engen Halsausschnitt und enge Ärmel, welche die Arme vollständig bis an die Handwurzel decken. Zur Zeit der römischen Republik und in der ersten Kaiserzeit trug die römische Matrone die Stola, eine Tunika superior, Übertunika, ohne Ärmel, die über einer Ärmeltunika (tunica interior) getragen wurde. Diese nun wurde im vierten Jahrhundert durch die weitärmelige Dalmatik oder die engärmelige Chiridota verdrängt, wie wir aus den Monumenten des vierten und fünften Jahrhunderts ersehen (Diptychon von Monza, Figur der sog. Galla Placidia). Die Chiridota wurde gegürtet getragen. Ein Gürtel, Strophium genannt, hielt das Kleid unter der Brust zusammen.

Diesen Gürtel sehen wir auf byzantinischen Gemälden der stehenden Mutter Gottes fast immer, und an ihm befestigt die mappula, das Schweißtuch, auch orarium, manutergium geheißen.

Das Charakteristischste aber an der Tracht der hl. Jungfrau ist auch der Überwurf, d. h. der Schleier (velum).

Man vergleiche die zahlreichen Darstellungen der Madonna auf den Mosaiken mit den noch zahlreichern Statuen römischer Matronen und Kaiserinnen, und man wird finden, daß der Überwurf, den die Madonna trägt, verschieden ist von jenem der römischen Bildwerke.



RÖMISCHE MATRONE (MOSAIK), MIT TUNICA INTERIOR, ALBA MIT ENGEN ÄRMELN, DUNKLER ÄRMELTUNIKA UND MAPHORION

Text S. 355

Die römischen Damen trugen über der Stola das Pallium oder, wie es auch heißt, die Palla, das in nichts verschieden ist vom Pallium (Himation) der Männer. Wie wir schon früher bemerkt, konnte dieser Überwurf auf die mannigfachsten Arten getragen werden, so daß er entweder den ganzen Körper oder nur Teile desselben verhüllte. Abbildungen (S. 347) solcher »matronae palliatae«[1] mögen dies klar machen. Der Umwurf den die hl. Jungfrau trägt ist ein anderer. Es ist ein Schleiertuch, das zwar ähnlich wie die Palla umgeworfen wird, aber nur Brust,

[1] Siehe Reinach, »Repertoire du statuaire«. Vol I et II Clarac, Musée de sculpture.



THEOPHIL. LYBAERT (GENT) — DIE HL. ELISABETH

Wien, Hofmuseum

Haupt, Schultern und Rücken deckt. Es ist dieser Schleier ein altehrwürdiges Stück Gewandung, das zur ältesten Tracht der Griechen und Römer gehörte. Bevor die Palla, der Mantel griechischen Ursprungs, in Rom eingeführt wurde, war bei den römischen Frauen ein Kopftuch im Gebrauch, das je nach Größe und Farbe verschiedene Namen trug. Die Rica oder das Ricinium (Recinium) z. B. wird als »honestae mulieris vestimentum« (Kleid einer ehrbaren Frau) bezeichnet. Es war kaum halb so groß wie der griechische Mantel und deckte nur den Oberkörper. Es wurde deswegen auch »pallium femineum breve, pallium simplex« (kurzes, einfaches Pallium) genannt. Es hatte quadratische Form und durfte nur von verheirateten Frauen getragen werden, und zwar wurde es zum ersten Male am Brauttage der Jungfrau verliehen (Abb. S. 346). Als Braut trug es die Jungfrau von roter Farbe, es hieß deshalb auch »Flammeum«.

Das Flammeum, den Brautschleier, trug auch die Gattin des höchsten Gottes der alten Römer, die Gattin des Flamen Dialis, Priesterin auch sie des Gottes, ferner trugen es als suffibulum, unter dem Kinn geheftet, die Vestalinnen, aber von weißer Farbe mit rotem Saum, zum Zeichen, daß sie als keusche Bräute der Gottheit dienten.

Dieser Schleier (velum) oder dieses Kopftuch also hatte symbolische Bedeutung; getragen sowohl von der jungfräulichen Braut als auch von der Mutter, war es so recht eigentlich die passendste Tracht für Maria mater et virgo.

Das Ricinium änderte im fünften Jahrhundert seinen Namen; es hieß fortan Mafors oder Mafortium, verstümmelt aus dem griechischen Maphorion (μαφόριον). Der hl. Isidor von Sevilla sagt in seinem »Etymologion«: »Recinium, quod nunc mafortium dicitur, palliolum femineum breve, pallium simplex«.

Wir wissen, daß in Konstantinopel in der Muttergotteskirche der Blachernen seit dem sechsten Jahrhundert das Schleiertuch der hl. Jungfrau sowie Reliquien ihres Gürtels gezeigt wurden, welche Kaiserin Pulcheria von Jerusalem nach Byzanz brachte.

Nikephorus Callixti beruft sich auf diese Reliquie bei seiner Beschreibung der hl. Jungfrau: Er sagt: »Ihre Kleider waren ungefärbt, wie sie die Natur der Wolle und dem Leinen gibt, und dies ist uns bezeugt durch den Schleier (μαφόριον), der bei uns in der Kirche der Blachernen verehrt wird.«[1])

[1]) Und andern Ortes: »Dicitur et creditur namque vestes Mariae Virginis et partem quandam admirandae illius zonae, capitisque etiam amictum in aurea urna ibi conservari. Niceph. Call. 142.



THEOPHILE LYBAERT MADONNA MIT KIND

Das hinderte aber freilich die Künstler nicht, sie wie Christus ganz in Purpur zu kleiden. Gewöhnlich ist das Maphorion von dunkelviolettem Purpur, die Chiridota entweder von derselben Farbe oder in blauen und roten Abstufungen. Der thronenden Madonna als δέσποινα τῶν οὐρανῶν (regina coeli) wurden dann in der Folge alle Insignien und der ganze, von Perlen und Juwelen strotzende Ornat einer byzantinischen Kaiserin verliehen.

Was die Fußbekleidung anbetrifft, so ist die hl. Jungfrau immer, sowie auch die Engel als Boten Gottes, beschuht, als Königin mit scharlachnen, perlenbesetzten Schuhen, während Christus und die Apostel und Evangelisten nur Sandalen (soleae) tragen.

Es bleibt noch über die Haartracht der hl. Jungfrau einiges zu sagen. Seit dem Mittelalter und speziell durch die flämischen und deutschen Meister ist es üblich geworden, die Madonna mit aufgelöstem, langwallendem Haupthaar darzustellen. Die ersten Christen hätten sich darüber entsetzt. Es gehörte im ganzen Altertum bei den verheirateten Frauen zur guten Sitte, ihre Haare sorgfältig zu verbergen und den Blicken der Männer zu entziehen. Wir wissen von einem römischen Senator, der seine Gattin verstoßen wollte, nur weil sie



THEOPHILE LYBAERT DER ABEND DES LEBENS
Im Besitz des Comte Carysfort

sich öffentlich ohne das Kopftuch gezeigt. Nie ging eine ehrbare Frau ohne dieses Schleiertuch aus dem Hause, oder ohne den Mantel über das Haupt zu ziehen; auch waren ihre Haare dermaßen mit Bändern umwickelt, daß sie selbst einem fremden Kopfputz glichen. Im vierten und fünften Jahrhundert wurde das Haupthaar von einer enganschließenden Haube bedeckt, die den ganzen Kopf umschloß und die Haare vollständig verbarg. Vielleicht ist dies die mitrula oder mitella. Wir sehen sie auf den Elfenbeindiptychen, auf den Mosaiken von Rom und Ravenna sehr oft. Sie war weiß und mit farbigen Streifen. Mit einer solchen Haube ist durchwegs in der byzantinischen Zeit die hl. Jungfrau dargestellt, sie ist aber gewöhnlich fast ganz verdeckt durch das über sie gezogene und das Gesicht beschattende Maphorion [1]) der Mutter Gottes.

DIE AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNST ZU REGENSBURG

Von Dr. O. DOERING-Dachau

Mit der in diesem Sommer zu Regensburg stattfindenden Oberpfälzischen Kreisausstellung, die alle möglichen Erzeugnisse und Denkmäler der Natur und Kultur jener Gegend zur Anschauung bringt, ist eine Ausstellung christlicher Kunst verbunden. Eine parallel gehende profane Kunstausstellung beschränkt sich auf Werke moderner oberpfälzischer Maler. Die Ausstellung christlicher Kunst tut dies nur in ihrer retrospektiven Abteilung. Letztere, die nicht sonderlich umfassend, aber immerhin wertvoll ist, befindet sich in den zwei größten Sälen des altehrwürdigen Rathauses und erfreut sich dadurch besserer Sicherheit, als sie die leichten Gebäude des Ausstellungsgeländes bieten können, ferner auch eines stimmungsvollen Milieus. Freilich können Gegenstände in Vitrinen, besonders wenn man mit letzteren sparsam umgegangen ist, nie einen recht freien Eindruck machen. Besser sind die Schnitzaltäre und Reliefs daran, die an den Wänden angebracht sind. Ihre künstlerischen Qualitäten sind nicht bedeutend, sie sind Repräsentanten ihrer weit verbreiteten Gattung und ihrer engeren oberpfälzischen Art, ohne beides in wirklich bedeutendem Maße vertreten zu können. Viel wertvoller sind die Gegenstände der angewandten Kunst. Ein achteckiges, mit den Figuren der Apostel geschmücktes Elfenbeingefäß geht gar bis ins 12. Jahrhundert zurück. Die übrigen Gegenstände gehören vereinzelt der Gotik, überwiegend dem Barock und Rokoko an. Es sind Meßgewänder (u. a. aus der Pfarrkirche zu Winklarn), Altarkästchen u. dergl. Der Rest besteht größtenteils aus Werken der Goldschmiedekunst, Kelchen, Schalen, Kannen, Monstranzen, Meßkännchen mit zuge-

[1]) Die Personifikationen der »Kirche aus dem Heidentum« und der »Kirche aus dem Judentum«, Mosaikgemälde in der Kirche S. Sabina in Rom, weisen genau dasselbe Kostüm, das der Madonna gegeben wird, auf, d. h. Chiridota, Maphorion und Mitella (Abb. S. 351).

hörigen Platten, unter letzteren ein fast überreich mit Filigran, Halbedelsteinen und Emailmedaillons geschmücktes Exemplar.

Auch in der modernen Ausstellung nimmt die Gruppe der angewandten Kunst eine relativ nicht unbedeutende Stellung ein. Leider ist sie in einem nicht eben geräumigen, auch nicht sonderlich günstig belichteten Saale untergebracht. Erzeugnisse der Metalltechniken überwiegen. Karl Poellath-Schrobenhausen vertritt das Fach der Medailleurkunst. In sechs Rahmen sind eine Menge dieser kleinen Werke untergebracht, zu denen zahlreiche deutsche Plastiker die Modelle geliefert haben. Einer dieser Rahmen umfaßt eine Serie von Bischofsmedaillen. Die Ausführung entspricht den künstlerischen Intentionen ihres Autors, zeugt von Noblesse der Auffassung und einer durchaus hochstehenden Technik. Auch die Medaillen und Plaketten von Karl Götz-München darf man anerkennend beurteilen. Kelche, Leuchter, Kanontafeln stellt die Münchener Firma Steinicken & Lohr aus. Zumal die Tafeln, die aus vergoldetem Messing bestehen, mit Halbedelsteinen besetzt und durch den Schmuck von Email verschönert sind, verdienen Hervorhebung, nicht minder die nach Entwürfen von Bernhard Wenig gefertigten Stücke, darunter besonders ein silberner, vergoldeter Kelch, der mit Aquamarinen besetzt ist. Joseph Zaun-Aachen zeigt zu anderem eine Monstranz und einen entsprechend ausgeführten Kelch von eleganter Arbeit in Silber, die schlichten, sechseckigen Knäufe in Elfenbein; zurückhaltender Schmuck von Halbedelsteinen vollendet die vornehme Wirkung. Weiter seien die Erzeugnisse von Joseph Fuchs-Paderborn, Joseph Götz-Regensburg, Johann Schambeck-Stadtamhof hervorgehoben, nicht minder die in Messing gegossenen Altarleuchter nach dem Entwurf von Professor Ernst Petersen-Berlin. Von Textilien haben die Kgl. Spitzenklöppelschulen Tiefenbach, Schönsee und Stadlern einige Proben vorzüglich entworfener und ausgeführter Spitzen in Leinen, Seide und Gold ausgestellt.

Zum Kunstgewerbe mögen, wie man es in dieser Ausstellung tut, auch hier die Glasmalereien gerechnet werden. Sie sind in ziemlicher Menge zwar nicht in Originalen, wohl aber in Entwürfen ausgestellt. Unter denen von Alois Brunner-Brannenburg würde eine Skizze der Auferstehung am meisten interessieren, wenn nicht die Figur etwas zu viel Platz wegnähme. Die Farbengebung aber mit den hellen Grisailletönen gegen violetten Grund ist immerhin sympathisch. H. Cuypers-Amsterdam zeigt eine Anzahl von Entwürfen für Breda, Delft und andere Orte. Die Kompositionen sind nicht sonderlich neuartig, und es herrscht in den Werken trotz ihrer meist vollen Farben doch eine ziemlich kühle Stimmung. Vom selben Autor finden wir auch eine Anzahl von Zeichnungen zu



THEOPHILE LYBAERT — DIE HL. JUNGFRAU IM GEBETE

[illegible] Text [illegible]



TH. LYBAERT — IM GEBET
Bronze

steinernen Altarplastiken, ruhig und vornehm in Form und Inhalt.

Die Bildhauerei, zu der wir durch jene Werke übergeleitet werden, enthält unter vielem Mittelgut eine Anzahl tüchtiger Arbeiten. Zu ihnen gehört mehreres Münchnerische, so Waderes St. Georg, Joh. Seilers lebensgroßer, in schöner Ruhe aufgestellter Christus, die in Holz geschnitzte, leicht getönte Madonna von H. Sertl, ein jugendlicher St. Johannes d. T. von G. Waliisch. Am bedeutendsten sind drei Werke von Georg Busch. Er zeigt sein in Gips modelliertes Grabmal Abel, mit dem unter einer Rundbogennische thronenden Heiland, der die Armen und Elenden beschützt; ferner das ausgeführte Grabmal des Bischofs Valentin von Regensburg, das sich durch jene großartige Einfachheit der Linien bei stark charakteristischer Durchführung der Gesichtszüge auszeichnet, wie sie z. B. in so hohem Grade, nur bei reicherer Detailausführung, desselben Künstlers Mainzer Grabmal des Bischofs Haffner auszeichnet. Die Oberammergauer Schnitzerei vertritt Xaver Miller mit einem lehrenden Christus und einem Hausaltärchen. Sympathische Holzschnitzereien liefert M. Roider-Regensburg, gleichfalls in Holz geschnitzte Kreuzwegstationen H. Schiestl-Würzburg. Von deutschen Künstlern sei schließlich noch Karl Burger erwähnt, der die Aachener Kunstgruppe vertritt und u. a. sein schon in Düsseldorf gezeigtes, sehr realistisch durchgeführtes Porträtgrabmal des Pfarrers Ritzefeld aus Stolberg ausstellt. Auch Piedboeuf bringt wieder seine sitzende Madonna mit dem etwas konventionellen Kopf des Kindes. Das Ausland ist lediglich mit einem in Holz geschnitzten St. Benedikt von C. R. Ashbee vertreten.

Bevor wir uns der Malerei zuwenden, ist noch in der Kürze der graphischen Abteilung zu gedenken. Sie umfaßt eine kleine Zahl von Radierungen und Steinzeichnungen. Mit Werken letzterer Art interessiert E. Hauptmann-Sommer-Dresden, M. Obermaier-Regensburg, sowie mit seinen schlichten eindrucksvollen Kompositionen der Münchner Hans Röhm. Von den Radierungen sind die in strenger Auffassung und Technik, fast nur mit schlichter Kreuzschraffierung ausgeführten Blätter von Gottardo Segantini-Rom hervorzuheben. Außerdem sehen wir Reproduktionen bekannter Gemälde in Farbenlichtdruck, endlich eine Auswahl guter und vorbildlicher Druckproben, Vignetten, Einfassungen, Wandsprüche, Gedenkblätter und dergleichen mehr. Die Schriften sind entworfen von Eckmann, Peter Behrens, Hupp-Schleißheim und anderen.

Etwas über achtzig Nummern umfaßt die Abteilung der Malerei. Sie bietet gleich den übrigen nichts wesentlich Neues, dafür wenigstens eine Anzahl hervorragender, schon bekannter Werke. Unter ihnen steht die Kollektion von Gebhard Fugel obenan. Es ist in diesen Spalten über ihn und seine Schöpfungen so oft gesprochen worden, daß wir hier nur kurz mitzuteilen brauchen, was man in Regensburg von ihm zu sehen bekommt. Es ist der Christus vor dem Hohen Rat, die Einsetzung des hl. Abendmahls, und endlich sind es die Entwürfe für die Kirchengemälde von Ravensburg, also zwar etwas ungleich verteilte, aber bedeutsame Dokumente von Fugels künstlerischer Entwicklung. Von Fritz Kunz sind zwei St. Franziskusbilder ausgestellt, das eine, wie der Heilige auf dem Esel reitend einherzieht, das andere, vielleicht das schönste und poesievollste Kunzsche Werk, das den hl. Franziskus in der Einsamkeit, von lieblichen Vöglein umschwebt, darstellt. H. Urban zeigt eine »Vision«, Kaspar Schleibner das hl. Abendmahl. Der »St. Joseph mit dem Christuskinde« von H. Weber ist eine große

Tafel im Stil der Altargemälde des 18. Jahrhunderts. Ganz modern aufgefaßt hat P. Weinhold seine »Pietà«, wobei in der Mondlichtstimmung der Leichnam des Heilandes arg grün ausgefallen ist, ein wenig natürlicher Effekt, der ebenso wie die gemachte Haltung der klagenden Mutter eine tiefere Stimmung nicht aufkommen läßt. Soweit die Münchner Malerei.

Die von Berlin ist u. a. durch Ismael Gentz vertreten. Sein »Christus als Tröster der Witwe« zeigt sympathische Durchführung der ergreifenden Situation, malerisch den vornehm behandelten Kontrast zwischen Schwarz und Weiß. Felix Possart-Berlin malt eine Ruhe auf der Flucht nach dem Motiv »Alte Oliven auf dem Hirtenfelde bei Bethlehem«, eine tüchtige Luft- und Farbenstudie, religiös jedoch wenig eindrucksvoll. Zu wirklicher Monumentalität erhebt sich die Berliner Kunst diesmal nur in den Werken von Ernst Pfannschmidt. Wir sehen »Christus und Nikodemus«, dies energische Charakterstück voll prächtiger koloristischer Stimmung und tiefen geistigen Gehalts. Ausgestellt sind vom selben Künstler vier farbige Kartons für Mosaiken der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin. Innerhalb der nicht eben sonderlich großen Flächen sind die Szenen der Anbetung der Hirten und der Weisen, der Bergpredigt, des Einzuges in Jerusalem, der Kreuzigung in den figürlichen Teilen wie in den Hintergründen mit großartiger Vereinfachung gegeben und wirken monumental durch sie wie durch die Stilisierung der Formen, die sich aus den Bedingungen der Mosaiktechnik ergibt. Fuhrmann-Berlin zeigt in einem warmtönigen Bilde die »In der Abendstunde« von Engeln umgebene Madonna. Aus dem übrigen Deutschland findet sich gleichfalls manches tüchtige Werk. So begegnen wir wieder dem aus Düsseldorf bekannten »Gottsucher« von H. Boden-Heim-Blaubenren. Der gleiche Künstler zeigt unter dem Titel »Trauer« das Bild einer gänzlich verfallenen und verödeten Stadt. Rechts der Friedhof, dessen Denkmäler uns durch die halb eingestürzte Mauer still anblicken, im Vordergrunde ein niedergebrochenes Wegkreuz, um das halb zertrümmerte Kruzifix wuchert das Gras. Fahrenkrog-Barmen bringt einen



TH. LYBAERT SALVATOR

»Ecce homo«, der statt eines schmerzlich hoheitsvollen einen verdrossenen Ausdruck zeigt, ferner einen predigenden Jesus zwischen Leuten, die an ihn glauben, und Weltkindern verschiedenster Art, alles in starkem Vortrage und voll bedeutenden Temperaments, aber fremd. Über Wilhelm Steinhausen, von dem vier Werke ausgestellt sind (darunter »Petrus, der den Hahnenschrei hört«), hier Worte der Anerkennung äußern zu wollen, ist entbehrlich. Solche Werke gehören schon heute der Kunstgeschichte an, die ihre Akten über sie geschlossen hat. Ein gleiches darf man wohl auch von F. van Leemputtens »Prozession nach Scherpenheuvel« sagen. In Regensburg sehen wir die Kartons des herrlichen Triptychons, dieser Meisterleistung, in der sich echte, tiefe Stimmung mit innigem Verständnis für Leben und Psyche des Volkes vereint.

Kirchliche Architektur würde in dieser Ausstellung fehlen, hätte nicht die Schule von Beuron in dem kleinen Saale, der ganz mit Werken von ihr erfüllt ist, eine Anzahl älterer Entwürfe ausgestellt. Vom großmonumentalen bis zum bescheidensten Genre tritt uns die Beuroner Baukunst in bezeichnenden Beispielen vor Augen. Feierliche, hohe Stimmung waltet in diesem Raum, in dem gleich wie die Baukunst so auch die Malerei, die Plastik, die angewandte Kunst der Beuroner in zwar wenigen, aber ausgezeichneten Leistungen vereinigt sind. Die Wirkung wird dadurch nicht gemindert, daß viele Kunstwerke, die von ihren Stellen in Monte Cassino und Prag, Beuron, Stuttgart und der Abtei St. Hildegard nicht entfernt werden konnten, hier nur in Kartons, Entwürfen und Modellen gezeigt werden. Die Flucht nach Ägypten, die hl. Drei Könige (Emmaus in Prag), Farbenskizzen für zahlreiche Malereien, Miniaturen, alles in der jener Schule eigenen schlichten, reliefartigen Auffassung, die so hoch monumental wirkt, vertreten die Malerei. Als plastische Schöpfungen finden wir u. a. eine herrliche Kreuzigungsgruppe aus Bronze sowie die Gipsabgüsse der Denkmäler des hl. Benedikt und der hl. Scholastika aus Monte Cassino (abgebildet in unserer Zeitschrift V. Jahrgang Heft 12, S. 353, 354). Mehrere Vitrinen enthalten jene Stickereien, die die Klosterfrauen von St. Gabriel in Prag und St. Hildegard bei Rüdesheim ausführen, außerdem Werke der Edelschmiedekunst, Kelche, Kreuze, Leuchter, Medaillen und anderes aus dem Gebiete der angewandten Kunst.



WILHELM KÖPPEN (MÜNCHEN) ORPHEUS

Karton für Marmormosaik. Ausstellung der Münchner Secession 1910



ALBERT DIEMKE — MADONNA MIT DAVID UND ISAIAS
Angekauft vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. (Text Beilage S. [illegible])

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION 1910

Kaum waren die Pforten der Frühjahrsausstellung geschlossen, so öffnete sich die Tempelhalle wieder zu einer Kunstschau. Früher wie gewöhnlich, als könnte man kaum die neuen Darbietungen erwarten, wurde das kunstsinnige Publikum animiert. Wohl von jeher hat die Malerei und Plastik ihren Kreis von kunstliebenden Freunden gehabt, aber noch nie ging die Produktion, insbesondere auf dem Gebiete der Malerei, so in die Breite, wie in den letzten Jahrzehnten, und augenblicklich hat die beängstigende Fülle von Bildern einen solchen Umfang angenommen, daß wir eine Steigerungsmöglichkeit kaum mehr denken können. Die Secession hat allerdings das eine für sich, daß sie über den verfügbaren kleinen Raum nicht hinausgehen kann und so lange sieben muß, bis das übrig bleibt, was in ihren Rahmen paßt. Und trotz dieser strengen Auswahl findet man wenig, was über eine achtbare Tüchtigkeit hinausgeht. Ehrliche, gesunde, treffliche Arbeit, aber keine neuen Ziele. Ein ruhiges, gleichmäßiges Weiterschaffen im Wiederholen von Varianten oder Umstellung von einmal erprobten Problemen,



JOS. FLOSSMANN PORTRÄTRELIEF (BRONZE)
Ausstellung der Münchner Secession 1910

das ist das Bild der diesjährigen Ausstellung. Man findet auch wenig neue Persönlichkeiten, und der alte Stab der Secession, über den wir so oft an dieser Stelle berichtet, steht in sicherer, fester Position da. v. Habermann, Haider, Hengeler, v. Keller, Samberger, Stuck, v. Uhde und andere, wie R. Kaiser (Abb. S. 361), sind wie stets mit charakteristischen Werken ihrer Hand vertreten. Eine überraschend gute Leistung, ein Damenbildnis, brachte J. Oppenheimer. Vom Ausland dürfte Repin mit seinem großen Reiterbildnis »Der große Führer« berechtigtes Aufsehen erregen, nicht minder Kassatkin mit der »Reifrockdame« und Nicol. Feching, der mit virtuoser Geschicklichkeit die Entführung einer Braut in figurenreicher Szene darstellt. Von dem frühverstorbenen August Neven-Du-Mont, der, trotzdem er in England lebte, als Deutscher zu betrachten ist, sehen wir einige sehr interessante Bilder, zumal ein vornehmes Damenbildnis.

Valent de Zubiaurre, dem wir auf der letzten Internationalen Glaspalastausstellung begegneten, hat in seinen altmeisterlich behandelten »Florentinerinnen« bedeutende Fortschritte gemacht, ebenso Adolf Bühler, dessen visionär geschaffene »Nibelungen« noch in guter Erinnerung stehen. L. Corinth, Faber du Faure, Georgi, Groeber, v. Heyden, Jank, Schramm-Zittau, Winternitz vertreten die rein realistische Naturmalerei in ihrer persönlichen Auffassung, während Stadler (Abb. S. 363), Spiro, Riemerschmid, Pietzsch, Benno Becker in phantasievoller oder poetischer Weise mehr ihre eigene Welt in das nüchterne Alltagsleben hineintragen. Die Entwürfe von von Wilhelm Köppen bekunden ein edles Stilgefühl und entwickeln die Formen materialgerecht (Abb. S. 358).

Von den wenigen plastischen Arbeiten ragt Fr. Behns lebensgroßer und ebenso groß aufgefaßter »Löwe« hervor. Die Büsten C. A. Bermanns, von denen diejenige Oberländers am gelungensten erscheint, sind zu nennen, ebenso Geigers gesunder und kräftiger »Bergsteiger«. J. Faßnachts Büste des Prinzen Leopold (Abb. S. 337) ist sehr gut modelliert und recht ähnlich; reizend ist der zierlich graziöse, weibliche Akt »Erblüht« von demselben Künstler. v. Gosen ist ebenfalls mit trefflichen Büsten erschienen, sowie Ch. Jaeckle, Hugo Kauffmann, E. Kurz, Maur. Pfeiffer, B. Schmitt und Hans Schwegerle.

Franz Wolter

BETON UND EISENBETON IM KIRCHENBAU

(Hiezu die Abbildungen S. 363—367)

Groß sind die Triumphe der heutigen Technik, voran im Beton und Eisenbetonbau, mittels deren fast Ungeahntes und bisher Ungewöhnliches zur Ausführung gebracht wurde. Während man früher Gebäude, Brücken etc. durch entsprechend starke Mauern und Bögen aus Steinmaterial herstellte, ist es durch unseren modernen Betonbau, namentlich den Eisenbeton, möglich, die sonst notwendige Stärke des Mauerwerkes fast unter die Hälfte zu reduzieren.

Die bisher in Eisenkonstruktion ausgeführten Kaufhäuser, ferner jene mächtigen, eisernen Brücken, welche in gewaltiger Spannweite Ufer und Schluchten miteinander verbinden, dürfen wohl in technischer Hinsicht als große Errungenschaften gelten, wenn nicht erstere in feuersicherer, letztere aber in ästhetischer Richtung ihre Bedenken hätten. Denn leider zu spät — erst in den letzten Jahren — sah man ein, daß solche eiserne Brücken, z. B. die Engelsbrücke in Rom über die Tiber, dann die großen Brücken von Dresden-Loschwitz, Halle-Giebichenstein etc., die einzigartigen, landschaftlichen Schönheiten vollständig zerstörten. Doch auch Kaufhäuser, ganz aus eisernen Trägern errichtet, sind wahrlich keine idealen Gebilde und haben auch noch, ab-



Carl Kayser-Eichberg

Gesellschaft für christliche Kunst, München

Frühlingsabend





RICHARD KAISER (MÜNCHEN) FRAUENINSEL IM CHIEMSEE

gesehen davon, betreffs Feuersgefahr ihre großen Bedenken. Die bisher stattgefundenen Brände in solchen Kontor- und Kaufhäusern, desgleichen in Kirchen, wo oftmals die Orgelemporen in Eisen hergestellt sind, haben ergeben, daß das Eisen infolge der Glut gebogen wurde und schmolz.

Anders ist es mit dem Beton und Eisenbetonbau, der absolut feuersicher ist und allen neuzeitlichen Anforderungen entspricht. Zwar kannten schon die Alten diese Technik, womit bekanntlich die Römer ihre großen Gewölbebauten errichteten, jedoch der Eisenbeton, mittels dessen man Pfeiler von minimaler Stärke und selbst Dächer und Dachsparren herstellen kann, ist erst die Errungenschaft der neuesten Zeit.

Mit dem Verfalle des großen Römerreiches sank auch diese, allerdings von der unsrigen abweichende Betontechnik fast vergessen dahin; denn das Mittelalter weist so gut wie gar keine Betonbauten auf. Es lag dies in der ganzen Kunst- und Konstruktionsweise der mittelalterlichen und Renaissancebaumeister, worauf ich jedoch hier nicht weiter eingehen will. Erst gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts waren es die Engländer und Franzosen, die diese hervorragende Technik in erneuter und vervollkommneter Weise wieder aufnahmen und einführten; doch die Erkenntnis der unendlich vielseitigen Verwendbarkeit des Materials war dem Anfange des 20. Jahrhunderts vorbehalten.

Unter Beton versteht man ein aus Kies, Sand und Schotter bestehendes Material, welches durch Portlandzement unter Wasserzusatz gebunden zu einer steinartigen Masse erhärtet.

Der Hauptbestandteil ist der Portlandzement. Die Römer kannten diesen nicht und mußten solchen durch Kalk mit Zusatz von Puzzolane ersetzen. Erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts machten sich die Engländer das überaus gediegene, unentbehrliche Baumaterial des Portlandzementes für das gesamte Bauwesen nutzbar. Bald entstanden in England zahlreiche Portlandzementfabriken, denen später solche in Frankreich und Deutschland



TONI STADLER (MÜNCHEN) RÖMISCHE CAMPAGNA

Internationale Ausstellung der Münchener Secession 1910

folgten. Dieser Zement ist ein hydraulisches Bindemittel und erhärtet sowohl unter Wasser, wie an der Luft, daher war er anfangs das notwendige Hauptmaterial für den Wasserbau und ist jetzt noch unentbehrlich für Dämme und Uferanlagen. Man kann nun einen Beton durch die vorerwähnte Materialmischung sofort zwischen die durch Bretterverschalungen abgesteckten Mauerbreiten einstampfen, daher der Name Stampfbeton, oder auch in Blöcken herstellen, die dann, nach ihrer Erhärtung, auf das Baugerüst gebracht werden.

Anfänglich wurden nur die Fundamente und Pfeiler von Brückenbauten in Beton hergestellt, während man das Tragwerk meist in Eisenkonstruktion errichtete. Jetzt haben wir Stampfbetonbrücken von 60 m Spannweiten. Die Ingenieure mit ihren Bauten waren es, die den Betonbau wieder einführten, der sich aber seltsamerweise im Hochbau nur ganz allmählich Eingang verschaffte, gegenwärtig jedoch bei allen größeren Monumentalbauten benutzt wird.

Die neueste Errungenschaft ist nun der Eisenbetonbau; es ist dies eine Betonbauweise mit Eiseneinlagen, die gemeinschaftlich eine Verbundkonstruktion zur statischen Wirkung bildet. Druckfestigkeit von Beton und Zugfestigkeit von Eisen ergeben die Festigkeitseigenschaften dieses Baumaterials.

In allen Ländern entstanden eine ganze Anzahl Eisenbetonsysteme. Monier, Wayß und Hennebique sind die Pfadfinder, und alle verschiedenen Systeme, die ich jedoch nicht erwähnen kann, sind auf die genannten

Männer zurückzuführen. Behördlicherseits sind, den örtlichen Verhältnissen anbemessen, ministerielle Entschließungen in Kraft getreten, um schlechten Bauausführungen dieser Technik vorzubeugen.

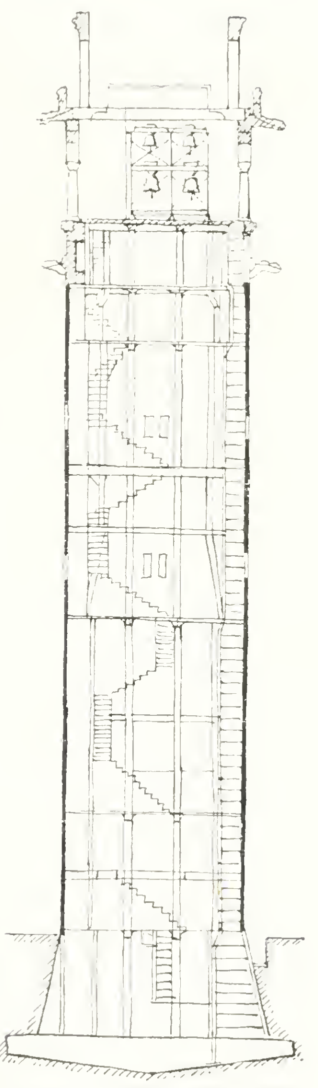
Zur Armierung des Betons wird Flußeisen verwendet, welches eine Druck- und Zugfestigkeit von 4000 kg pro cm ² enthält. Vorgenannte ministerielle Bestimmungen schreiben unter anderem vor, daß die Betonmasse bei warmer und trockener Witterung nicht länger als zwei Stunden unverarbeitet liegen bleiben darf. Nicht sofort verwendeter Beton ist gegen Witterungseinflüsse, wie Sonne, Wind, starken Regen, zu schützen und vor der Verarbeitung umzuschaufeln. Letzteres muß stets ohne Unterbrechung, bis zur Beendigung des Stampfens, durchgeführt werden. Der Beton ist in Schichten von höchstens 15 cm Stärke einzubringen und in einem, dem Wasserzusatz entsprechenden Maße durch Stampfen zu verdichten. Die Eiseneinlagen sind vor der Verwendung genau von Schmutz, Fett und losem Rost zu befreien. Mit Sorgfalt ist darauf zu achten, daß die Eiseneinlagen die richtige Lage und Entfernung voneinander sowie die vorgesehene Form bekommen, weiter durch besondere Vorkehrungen in ihrer Lage festgehalten, dicht mit eigener, entsprechend feinerer Betonmasse umkleidet werden usw. —

In folgendem sollen nun eine Reihe der wichtigsten und einschneidendsten Eisenbetonbauten, und zwar auf kirchlichem Gebiete, des näheren beleuchtet werden.

Die neue Markuskirche in Stuttgart, welcher ich gelegentlich meines Artikels über Akkustik in Kirchen wegen ihrer vorzüglichen Hörsamkeit gedachte[1], ist besonders durch ihre neue Eisenbetonkonstruktion hervorzuheben (Abb. S. 363 und 364). Von Oberbaurat Dolmetsch entworfen, wurde die sehr schwierige Eisenbetonausführung, nämlich des Turmes, der Gewölbe, Pfeiler und Emporen, dem Betonbaugeschäft von Luitpold & Schneider in Stuttgart übertragen. Die besonderen Entwürfe zu diesen Konstruktionen, sowie die schwierigen statischen Berechnungen rühren von dem hervorragenden Spezialisten auf dem Gebiete des Eisenbetonwesens, Diplomingenieur S. Zipkes in Zürich her, der auch die Ausführung des ganzen Baues leitete.

Vom Fundament bis zur Glockenstube ist der 56.5 m hohe Turm, um die so oftmals entstehenden Risse durch das Läuten der Glocken zu vermeiden, ganz aus Eisenbeton hergestellt.

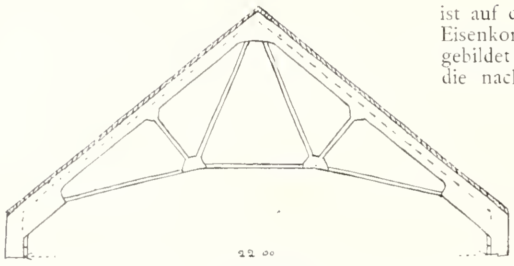
Die Tragkonstruktion des Turmes, die mit den Wänden ein monolithisches Ganzes bildet, ist, wie Zipkes sagt, in zwölf Rippen und verbindende senkrechte Platten aufgelöst. Diese Rippen, beziehungsweise Pfeiler, sind in ganzer Höhe durchgeführt, haben unten 39/210, oben 30/80 cm Stärke, werden von Zeit zu Zeit durch Platten — die zugleich als Zwischendecken dienen — bezüglich durch 20/25 cm starke Balken ausgesteift, enden oben in einem festen Verbundkranz, welcher den Glockenstuhl aufnimmt, und ruhen auf einer 6 m unter dem Kirchenboden liegenden Fundamentplatte aus Eisenbeton. Von der Oberkante der Decke unter dem Glockenstuhl, die sich auf einer Höhe von 27.9 m vom Erdboden befindet, werden nur



TURMSCHNITT DER NEUEN MARKUSKIRCHE IN STUTTGART, VON OBERBAURAT DOLMETSCH

(Text nebenan u. S. 364)

[1] Vgl. »Der Pionier«, Monatsblätter für christliche Kunst, Verlag der Ges. für christl. Kunst (Redaktion S. Staudhamer), II. Jahrg. (1910), Heft 1 und 2.



DIAGONALDACHBINDER DER GARNISONSKIRCHE IN KIEL, VON WEIRICH UND REINKEN
Vgl. Abb. S. 303. Text S. 365

noch vier Pfeiler weiter geführt, die in einer Höhe von 4,75 m eine letzte Decke aus Eisenbeton aufnehmen. Die Decke endet in einem starken Ringe, welcher den noch um 3,8 m aufragenden, kreisförmigen Teil aus Mauerwerk trägt.

Sehr interessant ist die Berechnung des Turmes, welche Zipkes auf graphischem Wege hergestellt hat. Diese und die erforderliche Standhaftigkeit der Konstruktion beruhen namentlich auf den vier Glocken, welche Zipkes alle zu gleicher Zeit und nach der gleichen Richtung ausschwingend annimmt, wo ein starker, äußerlicher Winddruck hinzieht. Es würde jedoch aus dem Rahmen des Artikels fallen, diese Art der Berechnung weiter mitzuteilen.

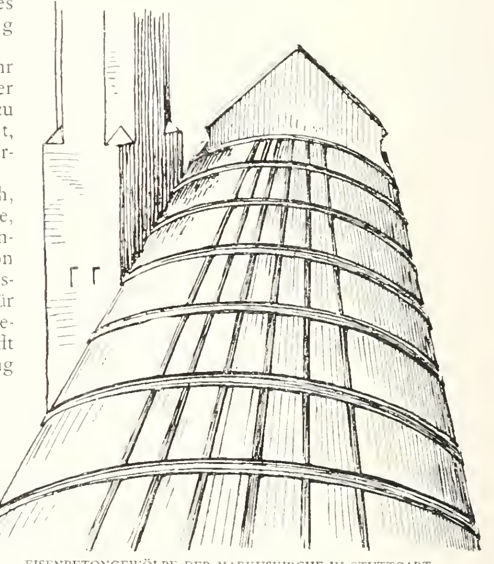
Der Baugrund des Turmes war sehr ungünstig, er bestand bis zu 6 m unter dem Erdniveau aus Lehm etc.; bis zu dieser Tiefe wurde er dann festgestampft, worauf die Fundamentplatte betoniert werden konnte.

Die ganze Konstruktion richtet sich, wie erwähnt, nach dem Glockengeläute, und es dürfte bei dieser Gelegenheit angezeigt sein, auch der ganz neuen, von Kurz in Stuttgart erfundenen Aufhängungsart der Glocken zu gedenken, die für Zipkes Berechnung des Turmes maßgebend war. Während des Läutens trifft nämlich hier der Klöppel den Schlagring der Glocke während der gemeinsamen Vorwärtsschwingung; bei den bisher üblichen Aufhängungssystemen ist es bekanntlich umgekehrt der Fall; da trifft der Klöppel den Schlagring der Glocke während der Rückwärtsschwingung, wodurch ein härterer Anschlag und größerer Vertikaldruck entsteht.

Der Glockenstuhl der Markuskirche ist auf die Eisenbetondecke aufgelagert. Die Eisenkonstruktion ist aus drei Tragwänden gebildet von 3,30 m Breite und 4,12 m Höhe, die nach der Quer- und Längsrichtung mit Profileisen gelagert sind.

Daß oftmals bei bahnbrechenden Neuheiten Zweifel und Bedenken entstehen, ist ja menschlich; so wurde auch der Bau genannter Kirche wiederholt eingestellt, ja sogar mit dem Abbruch einzelner Teile, namentlich des Turmes, gedroht. Bei dieser Gelegenheit erinnere ich mich des Erbauers der Frauenkirche in Dresden, Meister Bährs, dem es seiner Zeit — 1756—1763 — auch nicht anders ging, als er kühn auf acht Pfeiler die große Kuppel konstruierte, die nach Meinung der Fachgenossen unbedingt einstürzen müsse, aber trotzdem nach langen Verhandlungen zur Ausführung kam. Heute, und noch Jahrhunderte lang, wird dieses Konstruktionsstückchen bewundert und allen Elementen Trotz bietend bestehen bleiben.

Durch die Meinungsverschiedenheiten gelangte namentlich beim Turm der Markuskirche ein Beton zur Verwendung, dessen Festigkeitseigenschaften die verlangte Sicherheit fünffach gewährleistete. Schließlich sei



EISENBETONGEWÖLBE DER MARKUSKIRCHE IN STUTTGART
Von oben gesehen. Text S. 303 und nebenan

noch der Treppen, welche zu dem Glockenstuhl führen und ganz in Eisenbeton ausgeführt sind, gedacht.

Das Mittelschiff der Kirche, welches eine Länge von 28,8 m, eine Breite von 14,7 m und eine Höhe von 13,35 m hat, besitzt ein Eisenbetongewölbe. Die beiden Seitenschiffe von 2,65 m Breite und 4,2 m Höhe sind gleichfalls von Eisenbetongewölben überdeckt, die wie aus einem Gusse auf Betonsäulen eingespannt sind. Über Chor und Empore ziehen sich Eisenbetonkreuzgewölbe. Ein großer Raum der Kirche enthält die Sakristei, die schallsicher sein mußte, was durch gepolsterte Ladenverschlüsse der Öffnungen und anderseits durch Ausführung einer schallsicheren Eisenbetondecke erreicht wurde.

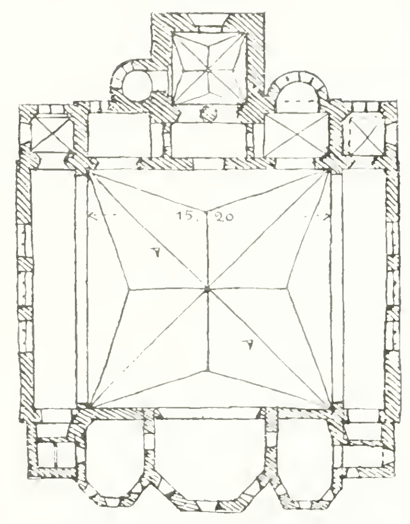
Versuche über Haltbarkeit der Baulichkeiten nahm wiederholt die technische Hochschule in Stuttgart vor, welche von der Behörde betreffs Zweifels um Gutachten befragt worden war. Es wurden Probewürfel einesteils in Beton ohne Eisen, dann mit Eisen hergestellt. Zu den Versuchen mit Eisenbetonkörpern nahm man herausgesägte Würfel von den schon ausgeführten Säulen der Kirche.

Der Helm des Turmes wurde in Holz konstruiert, während er bei der nun folgenden neuen katholischen Garnisonskirche in Kiel gleichfalls in Eisenbeton hergestellt ist.

Letztere, eine Hallenkirche, vom kaiserlichen Marinebaurat Kelm entworfen und ausgeführt, besitzt eine feuersichere Dach- und Deckenkonstruktion, die nach eigenen Plänen die Firma Weirich und Reinken in Kiel herstellte (Abb. S. 364 und 365).

Der ganze Bau, einschließlich der Dächer, ist in Eisenbeton hergestellt worden. Die Dachhaut selbst beträgt nur 6½ cm Stärke. Interessant ist, wie hier Binder und Sparren in Eisenbeton ausgeführt sind. Noch vor wenigen Jahren hätten die Baumeister einen solchen Fortschritt kaum für möglich gehalten; denn die Haupttragkonstruktion des Daches bilden zwei Diagonalbinder, die über den quadratischen Raum von 14 m lichter Breite aus vorgenanntem Material konstruiert sind. Auf diese sind dann die Dachplatten, welche die Schalbretter aufnehmen, in Schlitze eingelegt und die Latten zum Aufhängen der Dachziegel daraufgenagelt. Wie lange wirds noch dauern, und einem findigen Kopfe gelingt es, auch diesen Dachziegelbelag durch eine neue Konstruktion zu ersetzen.

Wie Ingenieur Joseph Gangusch in Kiel mitteilt, erfolgte die statische Berechnung — gleich der der Markuskirche in Stuttgart — auf graphischem Wege unter Zugrundelegung



GRUNDRISS DER KATH. GARNISONSKIRCHE IN KIEL
ENTWORFEN VON KELM
Text nebenan

einer Belastung von drei hintereinander stehenden 3/3 gekuppelten Normal-Tendermaschinen mit je t Achteck.

Die Empore, dem Chor gegenüber gelegen, und hauptsächlich für die Militärkirchenmusik bestimmt, ruht auf zwei ausladenden Trägern, die konsolartig ausgebildet sind. Die Probebelastungen, welche nach den ministeriellen Bestimmungen für Eisenbetonbauten erforderlich waren, ergaben tadellose und überaus günstige Resultate. Irgend Anstand und Bedenken wie bei der Markuskirche in Stuttgart gab es bei vorgenanntem Kirchenbau nicht mehr.

Die neue Kreuzkirche in Düsseldorf (Abb. S. 366—367), von Regierungsbaumeister Schleicher daselbst erbaut und von der Firma Karl Brandt in Eisenbeton ausgeführt, dürfte wegen ihrer Wölbkonstruktion und der darauf ruhenden Lasten von Interesse sein; denn über einem quadratischen Mittelraum von 13 m Durchmesser ist im Dachgeschoß auf schrägen Betonbogen ein achteckiger, romanischer Turm konstruiert, dessen Helm sowie Kirchendach, beziehungsweise Sparren und Binder, nicht wie bei vorerwähnten Kirchen in Eisenbeton zur Ausführung gelangten, sondern aus Eisen und Holz hergestellt wurden. Die Joche sind durch Eisenbetontonnengewölbe von 13 m Spannweite überdeckt. Die originellste

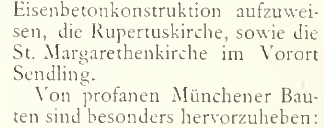
derartige Konstruktion am ganzen Kirchenbau ist jedoch, wie erwähnt, die Vierung. Sie besteht aus vier, die Schiffe abschließenden Halbkreis-Eisenbetongurtbögen, die ihre Stütze in den 7 m hohen, in die Schiffmauern eingebauten Eisenbetonwiderlagern finden, deren Grundplatte — wie der ausführende Ingenieur Dr. Mautner bei der Eisenbetonunternehmung Brandt mitteilt — etwa 4 m über Kirchenfußboden liegt. Der Fußring der Vierungskuppel von 13 m Spannweite berührt das von den Vierungsgurtbögen gebildete Grundrißquadrat in den Schiffachsen und liegt auf Scheitelhöhe der Gurtbögen. Die flache Kuppel enthielt während des Baues in der Mitte eine Öffnung von 2,86 m Durchmesser zur Aufziehung der Glocken, die dann später wieder geschlossen wurde. Die Ausführung soll in Anbetracht der großen Höhen, bis zu welchen die Gurtbögen, sowie die Kuppel aufsteigen, schwierig gewesen sein.

Die Kuppel- und Wölbekonstruktion, sagt Mautner in einem Vortrage, sind für den Eisenbetonbau wichtige und charakteristische Konstruktionsformen, weil sie zeigen, in welch hohem Maße dieses Baumaterial anpassungsfähig ist an die Forderungen der Formengebung, beziehungsweise der Architektur. Es ermöglicht die Ausführung von Architekturgebilden, die oftmals in statischer Beziehung recht ungünstige Gestaltung aufweisen. Die Kuppelwerke nach Art der Belastung und ihrer Ausbildung unterscheidet Mautner in Tragkuppeln und weniger belastete Dach- und Zierkuppeln, ferner in glatte Kuppelkonstruktionen und Rippenkonstruktionen. Die Tragkuppeln finden größere Anwendung als günstige Konstruktionsform von Behälterböden, als Unterteil von Kaminkühlern, Überdeckungen von schornsteintragenden Darren usw. Die Formengebung dieser, wie der Dachkuppeln, ist höchst mannigfaltig.

Auch München hat zwei Kirchenbauten in Eisenbetonkonstruktion aufzuweisen, die Rupertuskirche, sowie die St. Margarethenkirche im Vorort Sendling.

Von profanen Münchener Bauten sind besonders hervorzuheben: Die Kgl. Anatomie, das Geschäftshaus der Münchener Neuesten Nachrichten und die Halle II der Ausstellung auf der Theresienwiese. Bei erstgenannten Gebäuden ist nicht ein Stück Holz zum Gebälk verwendet worden, der ganze Dachstuhl besteht aus dem zukunftsreichen Material. Die klaren Konstruktionslinien des Eisengerippes vom Mittelbau läßt der Erbauer als eigentliche Architektur gelten.

Hugo Steffen, Architekt



SCHNITT DER KREUZKIRCHE IN DÜSSELDORF VON SCHLEICHER
Text nebenan

Mancher forscht nach Wahrheit und tragt die Brille des Vorurteils auf der Nase. Das Vorurteil ist eine Schanze, welche leicht zu verteidigen, aber schwer zu erstürmen ist.

AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES DARMSTADT

Von Dr. HERIBERT REINERS

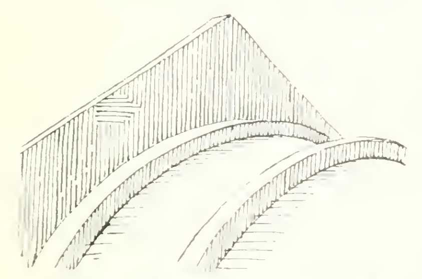
Das Bild unserer Kunstausstellungen fängt an, sich wesentlich zu verändern gegen die vergangenen Jahre. Hatte man ehedem eine Sammlung durchwandert, so schien es einem kaum möglich, in dem großen Chaos einen Zusammenhang zu finden. Jetzt dagegen merkt man deutlich trotz der Vielgestaltigkeit die Ansätze der Kristallisation und des Zusammenschlusses. Das ganze Niveau bleibt mehr frei von Exzentrizitäten, vielleicht schon aus dem Grunde, weil die Künstler einsehen, daß sie ohne Publikum nicht auskommen können. Das scheint mir das wichtigste zu sein, daß die Verbindung wieder sich anbahnt zwischen Kunst und Publikum, was nur möglich ist, wenn irgend ein normales Durchschnittsniveau bestimmend wird. Denn in den letzten Dezennien sind die beiden Faktoren einander fremder gewesen denn je. Und doch setzt eine Erhebung der Kunst zum Allgemeingut ebenso ein Durchschnittsniveau voraus, wie unwiderlegbar die Geschichte uns sagt.

Wie nun vor allem die Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Darmstadt zeigt, erhält die deutsche Gegenwartskunst allmählich ein ruhigeres und einheitlicheres Gepräge, wobei die Gruppen zu Berlin, München und Karlsruhe sich immer deutlicher und größer herausheben. Die Führer überragen natürlich noch immer,

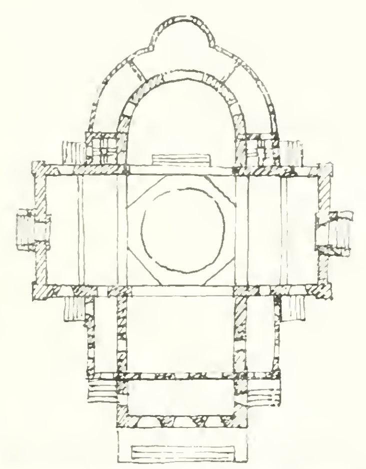
aber auf der gegenwärtigen Ausstellung sind sie gegen ihre Schule mehr zurückgetreten. H. Liebermann zeigt nur ein Selbstporträt, das manche Aufschlüsse gibt über den jüngsten und reifsten Stil des Meisters. Besonders charakteristisch ist dabei, daß er nicht nur formal und lineal, sondern auch farbig ein Minimum an Mitteln aufwendet für ein Maximum an Wirkung. Überhaupt merkt man auf der ganzen Linie, daß die Farben ruhiger werden und alles Knallige verschwindet. Die Münchener haben ja schon längst dafür Propaganda gemacht und sich zu einer großen Familie zusammengeschlossen, die auf der Ausstellung stattlich und gut vertreten ist. Daß man aber bei einem Maßhalten in der Farbigkeit nicht auf die Kraft zu verzichten braucht, beweist mit einem glänzenden Beispiel M. Slevogt, dessen »Piqueur« in seinem roten Jackett prachtvoll herausleuchtet. Das dritte Haupt der Berliner, L. Corinth, bringt natürlich wieder Akte, kraftvoll und derbsinnlich, fast roh, namentlich wenn man daneben den so delikat behandelten Akt von Orlik sieht. In einem großen Stilleben zeigt dieser Künstler, daß der japanische Einfluß noch immer eine Rolle spielt. Dagegen könnte man wohl behaupten, daß die Abhängigkeit von Frankreich sich vermindert. Da ist nur noch eine Gruppe junger Berliner Künstler, bei denen van Gogh und Matisse Trumpf ist, es sind die, die drüben in der Reichshauptstadt den Salon der Unabhängigen hervorriefen, um wenigstens eine Stätte zu haben, wo sie sich ausleben können und dem Publikum, das halb dumm und gläubig ihr Evangelium entgegennimmt, sagen dürfen, wo das deutsche Volk mit seiner Kunst steht. Aber wie unreif und ungeklärt in ihrem Wollen diese jungen Schwärmer sind, sieht man auch in Darmstadt zur Genüge. Warum glauben jene, immer da anfangen zu müssen, wo ihre großen Vorläufer stehen geblieben, und sich den Weg ersparen zu können, den jene gegangen, den strengen Weg der Natur. Aber auch diese wird man bald als naive Experimentatoren abseits liegen lassen.

Neben van Gogh zählt augenblicklich Cezanne die meisten Anhänger. Am offensichtlichsten sind F. R. Weiß und K. Hofer in dessen Lager übergegangen. Die Kunst dagegen, die der letztgenannte in seiner römischen Zeit pflegte, scheint nun auch stark Schule zu machen. Es ist im Grunde die Kunst der Antike, die, durch Marées und die Seinen der Gegenwart übermittelt und noch ein wenig mit Puvis de Chavannes durchsetzt, den modernen Monumentalstil abgibt, wie ihn Hofer in seiner römischen Zeit und nun Bühler, Fuger und andere pflegen.

So scheiden sich scharf in der gegenwärtigen Kunst, zwei Richtungen, die impressionistische und die lineare, mehr dekorative, die wieder den Monumentalstil zu Ehren bringt. Derselbe Unterschied in der modernen



GEWÖLBERIPPEN DER KREUZKIRCHE IN DÜSSELDORF MIT DEN TRAGBÖGEN



GRUNDRISS DER NEUEN KREUZKIRCHE IN DÜSSELDORF VON SCHLEICHER

Plastik. Auf der einen Seite steht als größtenteils verderblicher Abgott Rodin, der Impressionist, dem es nur um die Wiedergabe des Lebens zu tun ist. Wohin ein solches Streben minder Begabte schließlich führen kann, zeigen in Darmstadt einige Beispiele. Jede Bewegung hält man für übertragbar in die Plastik, und man fragt sich bei manchen Figuren mit Recht, ob es dem Künstler nicht mehr um ein statisches als ein künstlerisches Experiment zu tun war. Eine Plastik ist betitelt »Seele am Tage der Schöpfung« von E. Stephani: ein Frauenkörper, weit vornüber gebeugt, einem Block entschwebend. Abgesehen von dem für plastische Darstellung geradezu unmöglichen Thema, schüttelt man bedenklich den Kopf, ob unsere Bildhauer denn teilweise gar nicht mehr wissen, was Plastik heißt.

Aber sie wissen es noch, das beweist die zweite Gruppe, die sich um Maillol schart. Die Tendenzen dieser Kunstrichtung mit ihrem Streben nach Vereinfachung und ihrem zuweilen zu starken Zurückgreifen auf die archaische Kunst sind oft genug dargelegt worden. Diese Gruppe scheint immer mehr an Boden zu gewinnen. Auf der Ausstellung ist Albiker ihr bester Vertreter.

Zieht man nun das Fazit aus der Ausstellung, so wird man getrost der nächsten Zukunft entgegen blicken können, wo ein gemäßigter Impressionismus und ein dekorativ-monumentaler Stil in gleicher Weise sich ausleben werden, und man darf, ungeachtet aller Widersprüche, behaupten, daß nun erst, wo die Kunst in ein ruhigeres, bewußteres Stadium tritt, ihre Blüte für uns beginnt.

VERBAND DEUTSCHER KUNSTVEREINE

Der neugegründete Verband deutscher Kunstvereine hielt Ende Mai in München eine erste Mitglieder-Versammlung ab.

Nach Begrüßung der Erschienenen durch den Präsidenten des Kunstvereins München, K. Rat Carl Loen, übernahm der II. Verbands-Vorsitzende Direktor Erwin



PHILIPP SCHUMACHER PLAKATENTWURF
Ausstellung im Münchener Glaspalast 1910

Pixis, München, die Leitung der Beratungen, die sich nach Erstattung des Rechenschafts- und Kassenberichtes zunächst mit der Abfassung einheitlicher Ausstellungs-Bestimmungen befaßte. Es wurde hier in allen Punkten völlige Einigkeit erzielt und insbesondere die wichtige Frage der Haftpflicht im Einvernehmen mit den Vertretern der Künstlerschaft in befriedigender Weise gelöst. Die nunmehr festgelegten Ausstellungs-Bedingungen sind für alle Verbandsvereine bindend.

Um Frachtvergünstigung zu erlangen, hat der Verband erfolgversprechende Verhandlungen mit den Verkehrsverwaltungen der einzelnen Bundesstaaten eingeleitet.

Interessante Aufschlüsse bot eine von Direktor Pixis bearbeitete Statistik, die auf den Jahresetats von vorläufig 35 deutschen Kunstvereinen basiert. Obwohl sie nur ein Drittel der bestehenden deutschen Kunstvereine umfaßt, bietet sie doch ein erfreuliches Bild außerordentlicher Leistungen. Die 35 Vereine umschließen zirka 50000 Mitglieder, haben in den letzten zehn Jahren selbst um 3,2 Millionen M. Kunstwerke für Verlosungszwecke erworben und für 5,4 Millionen M. Kunstwerke in ihren Ausstellungen verkauft. Zu diesem Gesamtumsatz von 8,6 Millionen kommen noch Aufwendungen für Ankauf graphischer Blätter (Vereinsgaben) in der Höhe von 840000 M. und 2,7 Millionen Kosten für den Ausstellungsbetrieb. Demnach wurden von den 35 Vereinen in den letzten zehn Jahren mehr als 12 Millionen Mark für Zwecke der Kunst verausgabt. Während also die Aufwendungen des dritten Teils der deutschen Kunstvereine in einem Jahr schon etwa 1200000 M. betragen, beziffern sich die Ankaufsetats sämtlicher Deutscher Bundesstaaten im gleichen Zeitraum nicht einmal auf 1 Million.

Die vorerst noch unvollständige Statistik soll durch weitere Umfrage bei allen bestehenden Kunstvereinen ergänzt und hiedurch die Möglichkeit geschaffen werden, an Hand einer summarischen Aufstellung die Jahresleistung der deutschen Kunstvereine festzustellen.

Einen der wichtigsten Beratungspunkte bildete die Organisation hervorragender Wander-Ausstellungen. Auch hier wurde vollständige Einigung erzielt. Soweit es das Entgegenkommen der vaterländischen Künstlerschaft ermöglicht, sollen in erster Linie deutsche Ausstellungen veranstaltet werden. Für das kommende Geschäftsjahr sind ins Auge gefaßt und zum Teil schon gesichert: Sonderausstellungen Münchener, Stuttgarter, Karlsruher, Düsseldorfer und Dresdener Künstler, ferner eine Veranstaltung: »Deutsche Porträtisten« und »Deutsche Landschafter«; diesen soll sich eine Ausstellung: »Die deutsche Schwarz-Weiß-Kunst« anschließen.

Vorort für das nächste Jahr bleibt München. Wiedergewählt wurde zum ersten Verbandsvorsitzenden Direktor Carl Loën-München, zum zweiten Vorsitzenden, dem zugleich die gesamte Leitung der Geschäfte obliegt, Direktor Erwin Pixis-München, ferner als Ausschußmitglieder: Oberamtmann Eckard-Mannheim, Museumsdirektor Dr. phil. Rich. Reiche-Barmen, Maler Paul Segisser-Karlsruhe; neu in den Ausschuß sind gewählt: Herr Ministerialdirektor im Sächsischen Kultusministerium Geheimrat Dr. Schelcher und Herr Schlöbke-Hannover.

Mitglieder des Verbandes sind nunmehr die Kunstvereine in: Barmen, Dresden, Düsseldorf, Freiburg i. B., Fürth, Graz, Hamburg, Hannover, Hof, Karlsruhe, Kassel, Kiel, Köln, Königsberg, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, München-Gladbach, Stuttgart und Wiesbaden.

Als Jahresbeitrag für das laufende Geschäftsjahr hat jeder Verbandsverein zwei pro Mille der Jahreseinnahme aus seinen eigenen Mitgliederbeiträgen zu entrichten.

DER PIONIER

ILLUSTRIERTE MONATSBLÄTTER FÜR CHRISTLICHE KUNST, PRAKTISCHE KUNSTFRAGEN UND KIRCHLICHES KUNSTHANDWERK. JÄHRLICH M 3.—

2. Jahrgang, Heft 12. Inhalt: Echtimitiert, von Dimmler — Der Pfarrhof, von Jos. Wais — Über den künstlerischen Schmuck der Drucksachen zur 57. Generalversammlung der deutschen Katholiken in Augsburg — Über Gedenkmedaillen zum Oberammergauer Passionsspiel — Anregungen.

In seinen beiden ersten Jahrgängen, die nun abgeschlossen vorliegen, hat sich »Der Pionier« recht viele Freunde erworben, teils unter solchen, die sich nicht entschließen konnten, eine größere Zeitschrift zu halten, und sich hauptsächlich für praktische Fragen interessieren, teils aber auch unter den Abonnenten der Zeitschrift »Die christliche Kunst«. Da diese ihre Hauptaufgabe darin erblickt, mehr das große Gebiet der historischen und der gegenwärtigen Kunst zu erschließen, die Leser in das allgemeine Kunstleben einzuführen, so ist »Der Pionier« zu ihr eine willkommene und treffliche Ergänzung. Auch für Künstler ist »Der Pionier« wichtig, da er vor allem über Architektur und Kunstgewerbe vieles bietet, was man anderswo nicht oder nicht in so sorgfältiger und besonders die kirchlichen Bedürfnisse berücksichtigender Bearbeitung findet.

BERLINER SECESSION 1909

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Alljährlich wird die — jetzt achtzehnte — Ausstellung der Berliner Secession mit einer Zusammenkunft des dafür interessierten Berlin W und mit einer antiästhetischen Aesthetik-Rede eröffnet. Von dem I. Vorsitzenden M. Liebermann verfaßt, begann sie mit der Betonung eines Gegensatzes der Gegenwart gegen die Vergangenheit. Wir anderen hoffen, daß dies keine Verkündigung eines Klassenkampfes bedeute, auch wenn das Hereinspielen eines solchen merklich ist. Sodann hören wir es als selbstverständlich bezeichnen, »daß eine Ausstellungsleitung nur im Kunsttechnischen etwas leisten kann«, dürfen uns aber dagegen doch wundern, daß die Leitung eben nicht nur technisch ihre Sonderheit hat. Wir hören ja, der Impressionismus sei nicht eine Richtung, sondern eine Weltanschauung. — »Kunst kann nicht gelehrt werden, sondern nur das Handwerk. Man schaffe daher die Akademien ab und setze an ihre Stelle Fachschulen.«

Was hier als Technik oder Handwerk oder Fach bezeichnet wird, also dasjenige, was so notwendig ist, daß man davon gar nicht sprechen muß, scheint uns gleichsam die Türe zu sein, durch die man in das Haus der Kunst eintritt. Man tut aber doch gut, weder in ihr zu verweilen, noch auch mit ihr ins Haus zu fallen. »Atelierkunst« mag ein für die meisten Secessionsprodukte passender Ausdruck sein; und in ihr wird ja tatsächlich so viel Beachtenswertes geleistet, daß auch solche Kritiker, die der Sache sehr abgewandt gegenüberstehen, wenigstens diesmal doch eine beträchtliche Menge von ihnen lobenswert Erscheinendem zusammenbringen.

Namentlich vereinigen sich Freund und Feind in der Kollektion W. Leistikow †. Unsere Zeilen können sich nicht von Grund aus neu mit derartigen Erscheinungen auseinandersetzen. Genug an der Mitteilung, daß von jenem 15 Gemälde da sind, beginnend mit dem Jahre 1893, endend mit 1908, allmählich reicher werdend an primitiver Stilisierung, an der mit Recht gerühmten »stillen, feinen Kunst des sinkenden Abends« und an einem Gegensatze gegen das Schreiende anderer Secessionisten.

In diesem Sinne bekommt W. Trübner, der mit sechs, zum Teil interessanten Bildern seit 1872 vertreten ist, selbst von sonst secessionsfreundlichen Stimmen Kritikworte wie brutal oder barbarisch. Seine Art findet sich bei A. Grimm, R. Hammer und J. Nußbaum noch mehr als bei seiner Gattin A. Trübner, von der ein »Stilleben« sympathisch auffällt.

Neuen Aufschluß gibt die Ausstellung durch sechs fast ausschließlich Porträt-Gemälde des Schweden E. Josephson †. Wir möchten Gewicht auf die Mannigfaltigkeit seiner Bildnisleistungen legen, heben das Porträt seiner Mutter hervor und würden gerne noch seinen »Nix« mit den weniger »impressionistischen« Wasser-Aktbildern J. J. Shannons vergleichen. — Der auf diesen Ausstellungen und auch literarisch bereits bekannte Holländer J. Veth stellt sich wieder mit fünf von seinen gewissenhaft beobachteten Bildnissen ein.

Die sonstige Porträtkunst ist nicht umfangreich und zeigt wieder die Tendenz, aus ihrer Aufgabe eine Gelegenheit zu technischen Kunststückchen zu machen. Ein Vorzug gebührt abermals L. v. Kalckreuth doch am meisten wohl wegen seiner »Dämmerung«; B. Pankok, aus Interieurkunst wohlbekannt, stellt zwei über Künsteleien stehende Bildnisse aus, mit auffallendem Interesse für ein schmutziges Grau; neben G. Klimt und M. Liebermann verdienen auch H. Olde und R. Sterl eine Hervorhebung unter mehreren; und nachträglich stellte sich der sonst besonders durch graphische Arbeiten wohlangesehene R. Bohle mit zwei Bild[illegible] und [illegible] an H. v. Marées erinnernden Pferdegruppe ein.

Suchen wir nach produktiver Phantasie[illegible] d[illegible] wohl C. Strathmann »Danae«, »S[illegible]o« [illegible] gestellt werden. M. Brandenburg gewinnt [illegible] sehr, diesmal durch »Die Nacht« und »Danaiden«, [illegible] seine »Versuchung des heiligen Antonius« ist keine [illegible] bloß geistreiche Mache, aber gewiß kein religiöses [illegible] »Neapolitanische Phantasie« von O. Hettner darf [illegible] ob ihrer Farbenglut genannt werden.

Auch in manchen abstoßenden Forciertheiten steckt ein produktives Etwas, von dem allerdings zu zweifeln ist, ob es fruchtbar nachwirken werde. Am meisten kann man wohl vor der Riesenskizze von P. Cézanne »Badende« zweifeln.

Kaum ein »Etwas« jedoch scheint [illegible] in ähnlichen »Salaten« zu stecken, die M. Pechstein »Weber mit gelbem Tuch« und E. R. Weiss »Weibliche Akte im Freien« nennt. Wohl nur ein sehr geringes »Etwas« liegt in Linien- und Flächenkombinationen, die an Zusammensetzungsspiele für Kinder gemahnen: so von W. Gallhof, »Akte auf Gelb«, von H. Hoffmann »Damenbildnis« und besonders von A. v. Jawlensky »Mädchen in Rot«.

Mehr »Etwas« erscheint bei M. Beckmann. Zwar nicht in seiner »Szene aus dem Untergang Messinas«, wohl aber in seiner »Sintflut« und besonders in seiner »Auferstehung«, die trotz des allen diesen Bildern eigenen Gezwungenen in der Form und in der, anscheinend besonders modernen, gelbgrauen Schmutzfarbe doch jedenfalls eine kräftige Komposition ist. Weiterhin kommt hier besonders L. Corinth mit seinem doch vorwiegend komischen »Orpheus« und seiner zum Widerspruch herausfordernden »Bathseba«. Endlich seien in gleicher Weise aufgezählt Landschaften von W. Bondy, H. Bruck, E. Feiks, P. Franck, W. Nowack, C. Tooby, eines der zwei Straßenbilder von F. Heckendorf und eines von H. Schlittgen, ein Interieur [illegible] von F. Rhein, eine Pariserin von R. Tewes, ein Stilleben von G. Sauter, und sogar das »Interieur in Blau und Orange« von E. Vuillard macht einem geduldigen Beschauer das Herausfinden des Etwas möglich.

Eine ganz besondere Geduld wird in dieser Weise nötig vor dem vielgenannten unvollendeten Wandgemälde von F. Hodler für die Jenaer Universität »Aufbruch der Jenenser Studenten zum Freiheitskampf 1813«. Das Übertreiben, das in der Modernität so viel bedeutet, führt hier durch das Interesse für dekorative Raumkunst hindurch zu dem Schritte von einer markanten Erhabenheit in die Lächerlichkeit, der auch in seiner »Liebe«, jedoch keineswegs in alpinen Landschaften des Künstlers vorhanden ist.

Vielleicht kann man diesen Zug und somit einen Gegenzug zum »Naturalismus« als das Kennzeichen der Jüngsten betrachten. Sie von den weniger Jungen abzugrenzen, ist nicht leicht. Häufig wird V. van Gogh, der aber schon vor 56 Jahren geboren und vor 19 Jahren gestorben ist, an die Spitze jener Jüngsten gestellt, und seine hier ausgestellten »Bücher« sind durchaus nicht Wahnsinn. Die Künstler jedoch, welche aus dieser Richtung außer mehreren schon Genannten erwähnt werden konnten, legen uns nicht ein [illegible] »Etwas«, sondern vielmehr eine oder mehrere Ausrufungszeichen nahe.

Was uns noch hervorhebenswert scheint, [illegible] denn doch hauptsächlich von länger bekannten Künstlern, anfangend etwa mit A. A. Oberländer, z. B. das eines M. v. Schwind würdige »Gutenberg« und der Teufel«, dann weiter zu J. Israels' »Frau am Spinnrad« u. a. und noch weiter zu den schon trivial werdenden Bahnhof- und ähnlichen Bildern von H. Baluschek. G. Pohl bringt einen Gebäudehof, E. Oppler

einen »Stiftshof«; K. Walser u. a. ein optisch gehaltvolles Bild »Der Abbruch«; M. A. Stremel neben zwei Innenräumen, unter denen »Der Glasschrank« hervorgehoben sei, die markante Ansicht »Unter den Lauben in Wasserburg am Inn«; und am wenigsten bekannt unter den hier zu Nennenden dürfte F. v. Khaynach mit einer sinnigen »Römischen Osteria« sein. Von R. Breyer kommt »Lektüre« u. a. — Akte von E. Orlik und A. Zorn (bes. Mutter und Kind«) ergänzen Bekanntes.

Landschafter, die unsere Anerkennung verdienen, sind: Der Halligenheimatmann J. Alberts; der gut sonnige E. Claus und der durch eine weiträumige »Landschaft mit Kühen« auffallende L. Janssen, beide in Frankreich; der auch in der »Großen« und dort wohl besser vertretene T. Hagen; und der in Travemünde Flußbilder u. dgl. schaffende U. Hübner. Sonst erscheinen uns noch rühmenswert: Der Franzose A. Le Beau mit Alpinem, etwa in Hodlers Art; der in Frankfurt wirkende, einen »Titisan« mit hübscher Vereinigung von Blau und Grün malende P. Klimsch; der Berliner O. Kruse-Lietzenburg (»Hiddensee« u. a.); der Münchener T. Stadler mit seinem sogar innigen »Sommertag«.

Die Plastik-Abteilung hat einen Beurteiler mit Recht veranlaßt, von einem »Prädonatellismus« zu sprechen. Wir konnen dies auch beim Wegbleiben eines Minne und Maillol diesmal besonders bestätigen vor G. Kolbe (»Weibliche Figur«, die sich ein Tuch vorhält, dann »Kampfmotiv« u. a, vor H Schmidt mit seiner seelisch gehaltvollen »Begegnung« und sogar vor E. Barlach mit einer der schon bekannten Holzstatuetten (»Der Zecher«).

Im übrigen müssen wir uns mit der Aufzählung des für uns überhaupt Hervortretenden begnügen. Bronzerelief des Kaisers: A. Hildebrand. Bildnisbüsten: S. Cauer, H. Glicenstein, H. A. v. Harrach, H. Jobst, M. Kruse und A. Oppler, von dem auch »Der trunkene Herkules« ebenso Nennung verdient, wie die Statuette »Mutter und Kind« sowie ein Brunnen von L. Cauer und einer von A. Gaul, ein »David« von M. Levi und etliches von N. Friedrich. Die welligen Töne des Treuchtlinger Marmors tragen zur Schönheit der zwei ruhenden Aktgestalten von F. Klimsch noch besonders bei.

DIE UNIVERSITÄTSAUSSTELLUNG IN LEIPZIG

Das 500jährige Jubiläum der Universität Leipzig hat das städtische Kunstgewerbemuseum veranlaßt, eine Universitätsausstellung im alten Rathaus zu inszenieren, die etwas mehr als lokales Interesse verdient. Wer freilich einen allgemeinen Überblick über die Geschichte der Universität, wie er sich im Rahmen einer Ausstellung geben ließe, erwartet, wird etwas enttäuscht sein, trotzdem eine Anzahl in- und ausländischer Universitaten Pläne und Ansichten beigesteuert haben — an erster Stelle München, das einen eigenen Raum besitzt —, und auch das, was die Leipziger Universität selbst angeht, ist nicht von sehr großer allgemeiner Bedeutung. Aber trotzdem ist die Ausstellung sehr wertvoll durch einzelne kunsthistorisch interessante Abteilungen, die nur mittelbar die Universitätsgeschichte betreffen.

Berührungspunkte zwischen Kunst und Universität gab es in alter Zeit relativ wenige, in erster Linie ist hier wohl die Goldschmiedekunst zu nennen. Eine Anzahl Universitäts-Szepter repräsentieren in trefflicher Weise diesen Zweig des Kunstgewerbes, vor allem die schönen Szepter der Universitat Heidelberg von 1388, die leider, wie die meisten anderen Szepter, mehrfache Restaurationen über sich ergehen lassen mußten, ferner eine Anzahl von Pokalen und die Celtes-Kiste der Wiener Universität, mit der mit dem Wechtlinschen Holzschnitt identischen Darstellung des Arion. Wichtig für das Studium des Schriftenwesens und der Heraldik sind die alten Matrikelbücher, mit Illustrationen, Initialen etc. reich ausgestattet und gelegentlich mit Rektorenporträts und den Wappen adeliger Studenten verziert — besonders hervorzuheben sind die Matrikel der Leipziger Universitat von 1409—1600 und die der Frankfurter Universität, von 1506—1806 beinahe vollzählig vorhanden. Recht gut ist ein besonderer Zweig der Universitätskunst vertreten, die Studentenstammbücher. Die heutzutage beinahe vollständig vergessene Sitte, Stammbücher anzulegen, war naturgemäß gerade in Studentenkreisen beliebt, und es gab richtige Stammbuchmaler, die gewerbsmäßig diese Bücher mit Miniaturen schmückten; von einem dieser Künstler sind auf der Ausstellung nicht weniger als vier Stück zu sehen, — andere befinden sich in der Bibliothek zu Weimar — darunter das große Stammbuch des Theologen P. Petersen aus Husum, das um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden ist und 31 höchst amüsante Bilder aus dem Jenenser Studentenleben enthält.

Was der Leipziger Ausstellung jedoch besonderen Wert verleiht, sind zwei Sondergruppen, die Handzeichnungen Goethes und seines Kreises und die Porträts von Anton Graff. Die 16 Silhouetten von Gästen des Schönkopfschen Mittagstisches, die angeblich von Goethe geschnitten wurden, und die 19 Silhouetten der berühmten Ayrerschen Sammlung veranschaulichen deutlich die Personen, mit denen Goethe während seines Leipziger Aufenthalts verkehrte, und eine Anzahl Zeichnungen seines Lehrers Oeser geben besser als die paar Bilder des Leipziger Museums einen Begriff von der Kunst dieses Mannes, den man wohl mit Unrecht als einen bloßen Manieristen hinstellt. Gewiß ist diese Kunst des ausgehenden Rokoko in kleinstädtisch-bürgerlicher Abwandlung nicht bedeutend, aber sie hat so viel Anmut und Geschick in Zeichnung und Komposition, daß sie modernen Augen noch sehr wohl genießbar ist. Ihnen gegenüber wirken die zeichnerischen Versuche Goethes aus seiner Leipziger Zeit durchaus dilettantisch mit ihren groben Zeichenfehlern und ihrer ängstlichen Strichführung. Besser sind schon die Zeichnungen, die nach seiner Rückkehr aus Leipzig in Frankfurt entstanden sind, darunter ein Blatt »le malade imaginaire«, bemerkenswert durch die Fähigkeit, Gruppen zu bilden, und direkt überraschend wirken einige in den siebziger Jahren entstandene Landschaften — »Abendstimmung«, der »Brocken im Schnee« etc — von einer Tiefe der Empfindung und Einfachheit der Auffassung, die zu der Zeit in der Tat ohne Beispiel ist.

Den größten künstlerischen Genuß vermitteln jedoch die Graffschen Bildnisse, die aus Privatbesitz und aus dem Besitze der Akademie und der Universität hier zusammengebracht wurden, durchweg Porträts bekannter Leipziger Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts, Universitätsprofessoren, Künstler, Buchhändler etc., lauter tüchtige, ehrbare Männer, mit verblüffender Wahrheit und Treffsicherheit geschildert. Die Tradition des Rokoko blickt zwar überall durch, seine Art zu zeichnen und den Pinsel zu führen, aber von dem süßlichen konventionellen Wesen der Zeit, das nur Damen mit schmachtenden Augen und schön geschwungenen Brauen und gut frisierte, ewig jugendliche Herren mit nur kavaliermäßigen Eigenschaften kennt, ist nichts zu spüren. Graff malt seine Modelle, so wie sie sind, alt und runzlich, geizig und spießbürgerlich, er gibt nichts dazu und tut nichts weg. Seine Werke gehören in der Tat zu den besten Bildnissen, die es gibt, sie sind genau so echt, wie das Milieu, in dem sie entstanden sind. Daß gerade diese Zeit auf der Leipziger Universitätsausstellung am besten zur Geltung kommt, ist ganz natürlich, es ist die einzige Epoche, in der Leipzig von großer allgemeiner Bedeutung war. Johannes Schinnerer, Leipzig

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ausstellung für christliche Kunst Regensburg 1910. Einen Hauptanziehungspunkt bei der im nächsten Jahre stattfindenden Oberpfälzischen Kreisausstellung für Industrie, Gewerbe und Landwirtschaft wird wohl die großvorbereitete Sonderausstellung für alte und neue christliche Kunst bilden. Von den Künstlern und Kunstverlagen, die ihre Beteiligung bestimmt zugesichert haben, nennen wir folgende Namen:

C. R. Ashbee, Architekt, Campden; Peter Behrens, k. Professor, Neubabelsberg; Kunstschule des Klosters Beuron; Eugène Burnand, Bressonaz; Georg Busch, k. Professor, München; Walter Crane, London; Josef Cuypers, Architekt, Amsterdam; Dr. P. I. H. Cuypers, Architekt, Amsterdam-Roermond; Henri Duhem, Douai; Karl Groß, k. Professor, Dresden; C. H. St. J. Hornby, Chelsee; Otto Hupp, k. Professor, München; Insel-Verlag, Leipzig; Franz van Leemputten, Professor, Antwerpen; Maximilian Liebenwein, Burghausen; Albin Müller, Darmstadt; Ernst Petersen, Professor, Berlin; Ernst Pfannschmidt, Professor, Berlin; L. Piedboeuf, Bildhauer, Aachen; S. Toorop, Nymwegen; J. Thorn-Prikker, Krefeld; Schilling & Gräbner, Architekturbureau, Dresden; Gottardo Segantini, Maloja; Paul Siegwart, Architekt, Aargau; Julius Skarba, Architekt, Dresden; Kunstverlag Teubner, Leipzig; Fritz von Uhde, k. Professor; D. B. Updike, Merrymount Preß, Boston; Heinrich Wadere, Professor, München; E. R. Weiß, Kunstmaler, Berlin; Henry Wilson, St. Mary-Platte.

Nicht minder interessant wird die Ausstellung alter christlicher Kunst werden.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schreibt unter ihren Mitgliedern für den Bonifatius-Sammelverein zur Erlangung eines Bonifatiusbildes einen Wettbewerb aus. Endtermin ist der 1. November. Die näheren Bestimmungen sind in dem Ausschreiben enthalten, das an die Künstler der Gesellschaft versendet wird bzw. durch die Geschäftsstelle (München, Karlstraße 6) bezogen werden kann.

Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde Köln. Der Vorstand hat den Preis der Menissen-Stiftung für die Aufgabe »Die rheinischen Glasmalereien vom 13. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts« einstimmig Herrn Dr. Heinr. Oidtmann in Linnich zuerkannt. Das Preisgericht bestand laut Jahresbericht aus den Herren Domkapitular Prof. Dr. Schnütgen (Köln), Provinzialkonservator Prof. Dr. Clemen (Bonn), Archivdirektor Prof. Dr. Hansen (Köln), Glasmaler Prof. Geiges (Freiburg) und Prof. Dr. Rahn (Zürich). Grundsätzlich wurde beschlossen, das umfangreiche Werk unter Beifügung von Tafeln zu veröffentlichen.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Die heurige Generalversammlung findet am 4. November zu München statt.

Professor Gebhard Fugel arbeitet gegenwärtig an dem Andreaszyklus in Ravensburg, aus dem wir S. 302 und 303 des vor. Jg. zwei Bilder reproduzierten und der bis Mitte September vollendet sein wird. Ein Votivbild als Abschluß folgt nächstes Jahr.

Der IX. Internationale kunsthistorische Kongreß findet vom 16.—20. September in München statt.

Stipendium. Das Graf Schacksche Reisestipendium im Betrage von 6000 M. in München wurde Ernst Lincker aus Straßburg, einem Schüler von Professor Martin Feuerstein, verliehen.

Paris. Die beiden Pariser Salons, jener der Société nationale des Beaux-Arts und der jüngere der »Unabhängigen« sind heuer im sogenannten Grand Palais untergebracht. Sie enthalten zusammen rund 10000 Kunstwerke! Der guten Arbeiten sind durchschnittlich nicht mehr als in unsern deutschen Ausstellungen, der Geschmacklosigkeiten nicht weniger.

Leipzig. In der Aula der Universität kam zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität das große dekorative Gemälde von Max Klinger zur Aufstellung. Entsprechend der großen Breite — es ist 20 m lang und 6 1/4 m hoch — ist das Bild kompositionell in zwei Hälften gegliedert: links Homer in sonniger Landschaft mit der Halbinsel Syra im Hintergrund, der andächtig lauschenden Menge der Griechen seine Gesänge vortragend, rechts auf einer dunklen Waldwiese Alexander von Parmenion begleitet, seinem Lehrer Aristoteles zueilend, der mit Plato in der Mitte des Bildes steht. Dazwischen eine wundervolle Gruppe, die Kunst symbolisierend. Das Gemälde ist in der Linie aufs feinste rhythmisiert und entspricht malerisch durchaus den früheren dekorativen Gemälden Klingers, besonders dem Christus im Olymp.

BÜCHERSCHAU

K. Goldmann, Die Ravennatischen Sarkophage. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XLVII.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1906. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 60 S. Preis 5 M.

Ein Katalog der in Ravenna noch befindlichen Sarkophage ist sehr erwünscht und geeignet, die Kenntnis der Eigenart ravennatischer Plastik zu vermitteln. Der Beweis für die Berechtigung, sie als eigene Gruppe zu betrachten, brauchte nicht erst erbracht zu werden. Die ersten 14 Seiten dieses Buches füllt eine genaue Beschreibung der noch in Kirchen, im Museum, im Mausoleum der Galla Placidia, im erzbischöflichen Palast aufgestellten oder eingelassenen Sarkophage. Daran reiht sich eine Betrachtung der Entwicklung dieses Kunstzweiges, wobei drei Gruppen von Figurensarkophagen herausgestellt werden. Es folgt noch eine Besprechung der ornamental-symbolischen Sarkophage. Der Verfasser glaubt sogar die beiden großen Hauptgruppen, die der Figuren- und Ornamentalsarkophage, durch geschichtliche Aufeinanderfolge scheiden zu sollen. Mit welchem Rechte, werden wir alsbald ersehen.

Die erste Gruppe der Figurensarkophage, bestehend aus S. 347, 348, 349, 1—3 (nach Garruccis Tafelwerk), geht noch auf antike Vorbilder zurück und begründet die Eigenart Ravennas in Beziehung auf Einfachheit der Szenen, strenge architektonische Gliederung, auf die Ausgestaltung des Deckels mit Giebeln. Neben diesen allen Gruppen ravennatischer Sarkophage mehr oder weniger eigentümlichen Kriterien, welche sie von den römischen, arelatensischen S. scheiden, zeigt aber die erste uns greifbar entgegentretende ravennatische Bildhauerschule, welche ihr Dasein zwischen 350—370 fristete, noch besondere Anknüpfungspunkte an antike Vorbilder, so namentlich an jene der Darstellung Christi als eines Imperators mit antiker Kleidung und Haartracht, z. B. in der Szene der Gesetzesübergabe. Infolgedessen ist auch eine Verwandtschaft mit zwei Paralleldarstellungen der Elfenbeinpyxis des Berliner Museums und des Silbergefäßes aus S. Nazario in Mailand, beide dem 4. Jahrhundert angehörig, zu beobachten. Den Übergang zur zweiten Gruppe bildet S. 346, 2 (Tafel IV, 4), welcher bereits einen stilistischen Niedergang andeutet, in der Christusfigur weniger die Majestätsidee als einen lehrhaften Charakter zum Ausdruck bringt.

Die zweite Gruppe der Figurensarkophage (Gar. 345,



FILIPPO LIPPI *Text siehe unten* MADONNA

1—3; 336, 1—3, 4; 337, 1—3) bilden die Sarkophage in den Seitenkapellen des Domes, eigentliche Grabmonumente, welche das Architektonische betonen und dadurch die Szene in ihrer Wirkung zum Monumentalen steigern. Ihre Entstehungszeit mag dem letzten Viertel des 5. und dem beginnenden 6. Jahrhundert zugewiesen werden. Die Anwendung der Symbole nimmt zu, die Lebendigkeit der Darstellung dagegen ab, die Einheit der Szene löst sich in tote Einzelfiguren auf, das allgemeine Formgefühl schwindet.

Die letzte Gruppe S. 332, 344, 311) führt die Entwicklung der Sarkophag-Plastik bis in das 7. Jahrhundert fort. Sie bezeichnet eine Erweiterung in der Technik wie in der Auswahl der Bilder, welche zumeist soterischen Inhalt haben, d. h. Christus als Erlöser feiern: die Wunderbegebenheiten »Daniel unter den Löwen«, »Lazarus von den Toten erweckt«, Darstellungen wie »Verkündigung«, Heimsuchung Mariä«, »Anbetung der Könige«. Wenn auch aus der Verwendung dieser Bilder noch kein Schluß auf ein späteres Alter gegenüber der letztgenannten Gruppe gezogen werden kann, so zeigt sich ein solches doch in der Stilwandlung, welche uns in den genannten Sarkophagen entgegentritt und sich in der statuenartigen Behandlung der Figuren bekundet. Dieser zeitlichen Fixierung eilt noch die Datierung des Sarkophags 311 zu Hilfe, welcher um die Mitte des 7. Jahrhunderts entstand. Durch diese Gruppe läßt sich ideell eine Verbindung mit der romanischen Kunst herstellen, deren Relief beinahe Vollplastik ist, während in der Ausführung einzelner Teile das Flächenhafte stark überwiegt. Der Einfluß des Orients auf ravennatische Plastik, insbesondere die letzte Sarkophaggruppe, machte sich durch Berufung eines armenischen Sarkophag-Bildners nach Ravenna im 6. Jahrhundert geltend, während der Exarch Isaak im folgenden Jahrhundert selbst Armenier war.

Die ornamental-symbolischen Sarkophage, deren Hauptvertreter bei Garrucci S. 391, 355, 356 sind, weisen als Embleme hauptsächlich Pfauen, Tauben und Hasen, welche an Trauben naschen, auf. Der Sarkophag des Bischofs Theodor (S. 391) läßt sich auf das Jahr 688 festsetzen. Die beiden andern Sarkophage dieser Gruppe galten als Ruhestätten der kaiserlichen Familie, deren Oberhaupt Galla Placidia war. Auf Grund seiner Einzelbeobachtungen und des Vergleichs mit dem soeben genannten Sarkophag setzt sie aber der Verfasser zwei Jahrhunderte später an, als sie infolge ihres Standortes im Mausoleum der Reichsverweserin selbst anzugeben scheinen. Diese drei Exemplare sind in der Ausführung die edelsten Ravennas.

Es wäre an der zweifellos sehr verdienstlichen Arbeit das eine noch zu wünschen gewesen, daß der Verfasser die Entwicklung der ravennatischen Sarkophagplastik mit jener des ravennatischen Mosaiks in Verbindung gebracht hätte; es wären ihm wohl noch mehr Stützpunkte für seine Datierungsversuche daraus erwachsen. Th. Schermann

Redaktionsschluß: 25. August

Mitteilung der Geschäftsstelle

Nach Jahrgang IV von »Die christliche Kunst« herrscht noch fortwährend Nachfrage. Die Geschäftsstelle kauft deshalb tadellose Exemplare zum Preise von **M. 6.—** zurück. Für das **Denis-Heft** (IV. Jahrg. H. 5) — das vollständig vergriffen ist — wird **M. 1.50** vergütet.

Im 11. Heft des abgelaufenen Jahrgangs war den verehrlichen Abonnenten angekündigt worden, daß für den V. Jahrgang **zweierlei Einbanddecken** hergestellt würden. Diese sind nunmehr erschienen:

Ausgabe A (für »Die christliche Kunst« allein),
Ausgabe B für »Die christliche Kunst« mit dem Beiblatt »Der Pionier«.

Erstere kostet M. 1.20 (mit Porto M. 1.40), letztere M. 1.35 (mit Porto M. 1.55).

Der V. Jahrgang von »Die christliche Kunst« ist gebunden zu **M. 14.—**, mit »**Pionier**« zusammengebunden zu **M. 17.20** zu beziehen.

»Der Pionier« allein kostet gebunden M. 3.80, mit Porto M. 4.10, ungebunden M. 3.— bei freier Zusendung.

Neue Veröffentlichungen der Gesellschaft für christliche Kunst:

Madonna. Von Fra Filippo Lippi. Aquarellgravüre. Bildgröße 40½×28½, auf modernem Karton, Größe ca 70×51 cm M. **6.—**
(Vgl. Abbildung oben.)

Hl. Odilia. Von Martin Feuerstein. Aquarellgravüre. Bildgröße 41×27 cm, Kartongröße 70×51 cm M. **8.—**

Hl. Familie. Von Fritz Kunz. Aquarellgravüre, Doppelblatt. Größe eines jeden Teilbildes 32½×16 cm, Größe des Kartons ca. 70×51 cm M. **8.—**

Mariä Verkündigung. Von Fritz Kunz. Aquarellgravüre, Doppelblatt (Größe wie b. Hl. Familie) M. **8.—**

In diesen farbenfrohen Bildern von Fritz Kunz tritt uns eine Zartheit und Anmut entgegen, wie wir sie selten bei modernen Gemälden finden. Die Kraft und Frische, die Kunzens Werke durchwegs auszeichnet, fehlt auch hier nicht. So wird sich niemand an den Bildern, die einen sehr **vornehmen** Wandschmuck abgeben, jemals sattsehen.

Feuersteins Odilia wird vielen Lesern schon aus einer größeren Abbildung im letzten Jahrgang bekannt sein. — Über das **ungemein liebliche Marienbild** von Fra Filippo braucht kaum etwas gesagt zu werden; die Kunstgeschichte hat ihm einen ehrenvollen Platz unter den besten Schöpfungen christlicher Kunst zugewiesen.

ALLGEMEINE VEREINIGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

Am 7. und 8. Oktober fanden in München eingehende Besprechungen über die Gründung einer »Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst« statt. An den Beratungen beteiligten sich der päpstliche Nuntius, mehrere Bischöfe und viele Vertreter hoher kirchlicher Stellen. Nach Durchberatung der Statuten erfolgte die Konstituierung der Vereinigung, welche die Pflege des gesamten christlichen Kunstgebietes bezweckt. Selbstverständlich handelt es sich nicht um ein Konkurrenzunternehmen gegen die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«, sondern lediglich um einen zeitgemäßen Ausbau derselben. Wir werden zu gegebener Zeit ausführlich darüber berichten.

Noch machen wir aufmerksam, daß die nächste General-versammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst am 4. November in München stattfindet; es ist sehr erwünscht, daß sie zahlreich besucht wird, da wichtige Angelegenheiten der Besprechung harren.

DAS NEUE LANDESMUSEUM DER PROVINZ WESTFALEN

Endlich sieht Münster sein jahrzentelanges Streben von glänzendem Erfolge bekrönt, es hat 1908 ein Landesmuseum erhalten, eine Stätte für die Werke der Kunst. Die für die heimische Kultur- und Kunstgeschichte tätigen Vereine, in erster Linie der »Westfälische Kunstverein« und der »Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens«, hatten im Laufe der Dezennien wertvolle Stücke erworben, die jedoch mangels eines günstigen Aufstellungsortes vom forschenden und genießenden Publikum wenig beachtet wurden. Am altehrwürdigen Domplatz, dort wo das alte Standehaus lag, ist nun der stattliche Neubau aufgeführt nach Entwürfen Schädtlers (Hannover), der sein Werk glücklich der Münsterschen Stilart anzupassen gewußt. Auf dem Rustika-Erdgeschoß erhebt es sich in zwei klar gegliederten Stockwerken. Die Eckrisalite werden bekrönt von prächtigen Giebeln, die in der Rathausfassade ihr Vorbild finden, während drei kleinere Giebel dem mittleren Teile die Akzente geben. Außerordentlich reizvoll ist das Renaissance-Portal, über dem in einer Nische sich die allegorische Figur der Kunst erhebt, schlicht und ernst, in ihren ruhigen Linien und Flächen, ihrer schönen, geschlossenen Silhouette sehr dekorativ, eine Schöpfung des Münsteraners Bolte. Der plastische Schmuck der Ostfront, St. Georg, nach siegreichem Kampfe seinem Gotte dankend, ist ein Meisterwerk von H. Lederer, dem die genannten Vorzüge in erhöhtem Maße zu kommen.

Das Innere gruppiert sich um einen weiten Lichthof in den Formen der Früh-Renaissance, der durch einen Kreuzgang, der zum Innern in Arkaden sich öffnet, mit den Ausstellungsräumen in Verbindung steht. Die beiden Statuen, die den Eingang flankieren, schuf der Bildhauer Herting-Hannover, während der malerische Schmuck, »Kunst und künstlerische Betätigung«, von Professor Guhr aus Dresden stammt.

Bei dem Erwerb der Sammlung wurde das Hauptaugenmerk auf die heimische Kunst gerichtet und die fremde herangezogen, soweit sie für die westfälische Kultur von Bedeutung war. Das Erdgeschoß birgt zunächst die prähistorische Abteilung, Fundstücke aus Westfalen von den ersten Anfängen der Stein- und Bronzezeit bis in die christliche Ära, daneben zeigt ein Schrank eine ansehnliche Sammlung römischer Erzeugnisse. Außer dieser Abteilung nimmt das Erdgeschoß die Skulpturen auf, die wohl den Hauptschatz des Museums repräsentieren. Ein fast lückenloses Bild der westfälischen Plastik vom 11. Jahrhundert bis in die Neuzeit bietet sich dem Beschauer dar, klar und übersichtlich, soweit als möglich in historischer Folge geordnet.

Da ist zunächst die romanische Abteilung, ein stimmungsvoller Raum, durch zwei gedrungene Säulen mit Würfelkapitell in zwei Schiffe gegliedert. Die Nordwand ziert als Hauptstück ein überlebensgroßer Holzkruzifixus, ein charakteristisches Werk aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, das strengen Stil mit guter Naturbeobachtung und starkem Leben eint. Fast gleichzeitig erscheint der nebenhängende Christuskörper, interessant durch sein langes, bis auf die Knöchel herabfallendes Gewand. Der kleine gotische Kruzifixus zur Linken und ebenso der barocke der Gegenseite sind mit dem romanischen Werke vereint, um dem Besucher in markanten Beispielen die Entwickelung vorzuführen. Sieht man von den Taufsteinen und Architekturstücken ab, so bildet neben den drei Steinreliefs vom Ende des 11. Jahrhunderts eine Hauptzierde des Raumes die prächtige Rittergestalt St. Georgs, ein Steinbild aus Weslarn, das in seiner Monumentalität und seiner lebensprühenden Behandlung ein Hauptwerk der deutschen Plastik aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts darstellt.

Reicheres Material bieten die beiden folgenden Räume mit ihren gotischen Skulpturen. Von den Frühwerken ist das wichtigste die sitzende Madonna mit Kind vom Ausgang des 13. Jahrhunderts, die den Stil der gleichzeitigen Elfenbeine aufs beste in Holz übertragen zeigt. Durch die duftige Behandlung des architektonischen Rahmenwerkes, das eher an Filigran denn an Eichenholz denken läßt, reizen die beiden reich polychromierten Altarflügel aus der Jesuitenkirche in Koesfeld, aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, die in ihrem Innern zwölf prächtige Apostel und zwei Heiligengestalten bergen. Von den übrigen Altarschreinen fordert das größte Interesse der aus dem Kloster Heimsen, das Werk eines tüchtigen Meisters, der im Gegensatz zu manchen seiner westfälischen Genossen seinen Figuren viel Leben und Empfindung zu leihen wußte und auch technisch durchaus auf der Höhe stand. Jost Pelser (Jodocus Vredis), der vorzügliche Tonbildner, ist aus mehreren charakteristischen Reliefs kennen zu lernen, die seine hervorragenden künstlerischen Qualitäten und seine minutiösen, technischen Feinheiten vorzüglich zur Geltung bringen. Beachtung verdienen noch in der gotischen Abteilung die stattlichen Truhen, die mit ihren hohen Füßen, ihrer ausgesprochenen Brettkonstruktion und am meisten in ihrem schweren Eisenbeschlag eine recht westfälische Eigenheit darstellen und die geschickt, nebst andern, gleichzeitigen Möbeln statt der modernen Sockel zur Aufstellung der Skulpturen verwandt sind.

Die größte Überraschung bietet den Besuchern des Museums wohl der tieferliegende Raum, der die prachtvollen Skulpturen birgt, die die Wiedertäufer 1535 aus den Kirchen geraubt und zur Verstärkung ihrer Schanze verwertet hatten und die 1898 am Kreuztor von Dr. Max Geisberg aufgefunden wurden. Den Höhepunkt der Skulpturen stellen die zehn großen Statuen dar, eine Madonna

und neun Apostel, die um die Säule, die das Kreuzgewölbe des Raumes trägt, gruppiert sind. Angesichts solcher Werke wird das abfällige Urteil, dem man bisher der westfälischen Plastik gegenüber so vielfach begegnete, sich ändern müssen, denn diesen Schöpfungen kann die deutsche Plastik nicht Ebenbürtiges zur Seite stellen. Die glückliche Verbindung von Natur und Stil, der großartige Ausdruck der Köpfe, die großzügige, klare Behandlung der Gewänder, der angenehme Fluß der Linien im Verein mit den schönen Silhouetten, alles dies legt Zeugnis ab für einen großen Künstler. Die Figuren sind fast gleichzeitig mit den Statuen des Petrus-Portales am Kölner Dome, sind jenen aber bei weitem überlegen An den Wänden des Raumes sehen wir außer einem trefflichen »Verhör Christi vor Pilatus« und zahlreichen einzelnen Figuren die Fragmente einer gewaltigen Kreuzigungsgruppe, wohl ein Meisterwerk des Münsteraner Bildhauers Henrik Beldensnyder (tätig 1515—1540), der auch den Einzug Christi in Jerusalem am Giebel der Domfassade gefertigt hat. Durch großartige Realistik und Monumentalität reihen sich auch diese Schöpfungen den besten Werken deutscher Plastik an.

Durch eine Nachbildung des Westportales der Jacobi-Kirche in Koesfeld — den anderen Eingang bildet eine Nachbildung des Südportales der Nikolaikirche zu Obermarsberg — treten wir in den Kreuzgang, der die Verbindung mit der Margaretenkapelle darstellt. Seinen Hauptschmuck bilden die tüchtigen Arbeiten des Gerhard Gröninger und der farbige figurenreiche Kreuzigungsaltar vom ehemaligen Domlettner, ein Werk Joh. Beldensnyders. Durch die Einbeziehung der alten Kapelle, die, 1464 errichtet, nach manchen Mißgeschicken — diente sie doch als Spritzenhaus und Aktenlager — jetzt aufs glücklichste restauriert ist, hat das Museum einen Ausstellungsraum eigenster und stimmungsvollster Art erhalten, wie ihn kein zweites Museum zu bieten hat. Der Hochaltar der Kapelle, wahrscheinlich aus der Schule Gerhard Gröningers, ist besonders reizvoll durch seine farbigen Wirkungen, die durch geschickte Restauration, die in dem Abkratzen der späteren Farbschichten bestand, erzielt wurden. Noch manche andere Stücke weist das Museum auf, die durch dieses Verfahren hohen malerischen Wert erhalten haben. Ein zweiter Altar an der Südwand der Kapelle, mit der Legende des hl. Antonius ist eine Schöpfung des genannten Henrik Beldensnyder. Von den übrigen Ausstattungsstücken ist besonders zu nennen die Doppelmadonna, die in einem krabben- und fialengeschmückten Gehäuse von der Mitte der Decke herabhängt, der trefflich modellierte »Ecce homo« und der hl. Antonius mit dem Jesusknaben von Joh. Wilh. Gröninger. An der Nordwand findet ein trefflich gemeißeltes Renaissancegestühl Aufstellung.

Das erste Obergeschoß ist für die kunstgewerbliche Sammlung eingerichtet. Der Kreuzgang um den Lichthof, dessen Erdgeschoß, wie noch nachzutragen ist, manche gute Skulpturen enthält, zeigt in Schränken Werke der Metallkunst, Keramik und Glas. Die Ausstellungsräume geben geschlossene Zimmereinrichtungen, von der Frührenaissance bis zum Biedermeierstil. Gerade von solchen Einrichtungen hat das Publikum zweifellos den größten Nutzen. Einen Hauptschmuck all dieser Räume bilden die prächtigen Kamine, so zunächst der des Frührenaissancezimmers mit der Jahreszahl 1547, als bedeutendster aber der im Barockraume, laut Inschrift im Jahre 1700 von W. H. Coks gefertigt. Außer den Kaminen sind die Zimmer mit schönen Decken ausgestattet und auch hier nimmt wieder der Barockraum den ersten Rang ein. Die Wände des Eckzimmers sind mit Fliesen belegt, eine echt westfälische Eigenart. Die Ausstattungsstücke der Räume erstrecken sich hauptsächlich auf Schränke und Truhen; an Sitzmöbeln fehlt es noch. Beachtenswert sind neben den eigenen, anmutigen Rokokomöbeln die schweren Schränke und Truhen des Barockzimmers, die, im Gegensatz zu den sonst in Museen anzutreffenden Paradestücken, in ihrer schlichten Form uns eine gute Vorstellung ermöglichen von dem bürgerlichen Gebrauchsmobiliar jener Zeit. Im Obergeschoß des alten Kreuzganges, das mit der Kapelle durch eine Öffnung in Verbindung steht, sind wenige kirchliche Goldschmiedewerke, darunter galvanische Nachbildungen der Eisenhoitschen Silberarbeiten von Schloß Herdringen ausgestellt. Reicher ist der Schatz an Paramenten, von denen die Meßgewänder der Gymnasialkirche mit ihren kostbaren Stickereien und ihrem überaus reich getriebenen Silberschmuck das Beste ihrer Gattung darstellen.

Im zweiten Obergeschoß sind die Gemälde vereint, deren Grundstock in der Sammlung altwestfälischer Bilder besteht, die der westfälische Kunstverein im Laufe der Dezennien erworben hat, die aber in ihrer jetzigen vornehmen Anordnung erst zur vollen Geltung kommen. Da es sich meistens um bekannte Werke handelt, kann ich mich hier auf eine flüchtige Aufzählung beschränken. Den Reigen eröffnet das Antependium aus der Walpurgiskirche zu Soest, das älteste deutsche Tafelgemälde, vom Ende des 12. Jahrhunderts. Der größte Meister Westfalens, Konrad von Soest, ist durch die beiden graziösen weiblichen Heiligen, Dorothea und Ottilie vertreten. Von dem Liesborner Altarwerk, das 1807 zerschnitten und zerstreut wurde, besitzt das Museum zwei kleine Bruchstücke. Von den Nachfolgern des Liesborner Meisters stammen die Kreuzigung aus Lippborg, »Christus als Gärtner« aus der Walpurgiskirche zu Soest und mehrere andere Bilder. Johann von Soest, der mutmaßliche Urheber des Schöppinger Altares und Johann von Körbecke, der erste in Münster erwähnte Künstler, sind durch gute Werke charakterisiert. Ins 16. Jahrhundert weisen die Bilder des Gervan Lon, die koloristisch reichen Werke der Gebrüder Dünnwege; darunter die farbenprächtige Kreuzigung, die in ihrer neuen Aufstellung erst ihre volle Wirkung erzielt, und endlich die Schöpfungen des jenen verwandten Kappenberger Meisters. Von den Gebrüdern Tom Ring ist der ältere, Hermann, durch die großen Flügel des ehemaligen Hochaltares der Liebfrauenkirche, der jüngere, Ludger, durch einige tüchtige Porträts vertreten. Der übrige Bestand der alten Gemälde setzt sich großenteils aus Leihgaben der Berliner Galerie zusammen, von denen nur die Werke der Niederländer des 17. Jahrhunderts Beachtung verdienen: G. Terborch (drei Bilder, die auf den westfälischen Frieden Bezug haben, von denen eines eine alte Kopie des bekannten Londoner Kongreßbildes), Jacob v. Ruysdael, Hendrik Averkamp, Jan van der Meer van Harlem, Reinier Zeemann (ein köstliches Marienbildchen), Adrian van de Velde, Quirin Brekelenkam u. a.

Von den neueren Meistern finden wir die Namen: Deiters, Osw. Achenbach, C. F. Lessing, Hasenclever (eine interessante, ganz impressionistische und tonig reizvolle Skizze) und einige Moderne: E. Kampf, G. Schönleber und B. Pankok.

Aus dieser kurzen Übersicht wird wohl schon mancher ersehen, welche Fülle von hervorragendem Material das neue Museum zu bieten hat. Eigentlich ist es nur ein Grundstock, aber der ist gut. Was die Besucher am angenehmsten überrascht, ist die geschickte und vornehme Verteilung der Kunstwerke. Gewiß zeigt die Sammlung noch hier und da Lücken, denn sie ist noch im Werden, aber auch diese wird zweifellos der nimmermüde Leiter, Dr. Brüning, im Laufe der Jahre beseitigen und er wird umsomehr darnach streben, als er bei den Münsteranern volles Verständnis, Liebe und Entgegenkommen für seine Tätigkeit findet. **Dr. H. Reiners**

KUNSTGEWERBE-MUSEUM KÖLN

Die einzige Möglichkeit, eine Sammlung wie das Kölner Kunstgewerbe-Museum in großem Maßstabe noch zu erweitern, liegt auf asiatischem Gebiet. Durch die Sammlung Schnütgen ist der Bestand an mittelalterlicher Kunst so groß geworden, daß nennenswerte Erwerbungen hier kaum noch zu machen sind. Ebenso steht es mit den Erzeugnissen anderer Kunstperioden. Was hier noch zu erwerben ist, kann ohnehin mit den Mitteln des Museums erworben werden.

Anders für Asien. Hier bot sich durch die Sammlung Fischer eine seltene Gelegenheit, mit einem Schlage ein asiatisches Museum zu schaffen, und die Entwicklung der ostasiatischen Kunst, vor allem der großen Kunst, die bisher noch wenig bekannt war, vor Augen führen zu können.

Professor Adolf Fischer hat seine Sammlung in langjähriger Tätigkeit auf verschiedenen Reisen in Ostasien zusammengebracht. In den letzten Jahren war er als wissenschaftlicher Attaché des Deutschen Reiches der Gesandtschaft in Peking zugeteilt, wo er die Sammlungen ostasiatischer religiöser Kunst des Museums für Völkerkunde in Berlin ausbaute, und ihm gleichzeitig gestattet wurde, seine Sammlung zu ergänzen und zu erweitern.

Die Sammlung bietet einen vollständigen Überblick über die Entwicklung der ostasiatischen Kunst. Die Malerei und Skulptur ist durch Werke von den frühesten Perioden bis zur Verfallzeit und dem Einfluß europäischer Formelemente vertreten. Darunter befinden sich Arbeiten, die bis um 1000 vor Christus zurückreichen. Hervorragende Bronzen aus der Chon- (ca. 1100 vor Christus) und Handynastie (ca. 200 vor—200 nach Christus), vor allem aber zwei asiatische Löwenköpfe, Bronze vergoldet. Es sind dies Unika von hervorragendem ästhetischen Wert und kunsthistorischer Bedeutung. Bezeichnend sind sie für die wechselseitigen Beziehungen, die schon im Mittelalter zwischen Europa und Mittelasien bestanden haben. Fischer selbst hält diese Stücke nicht für Erzeugnisse der asiatischen Kunst, sondern vermutet südfranzösischen Ursprung. Dann finden sich dort chinesische Malereien aus der Sungzeit 960—126(?), der Ming (1368—1644) und Mandchudynastie. Auch altbuddhistische Malereien und Holzstatuetten von Meistern, die der berühmten Jochoschule angehören, fehlen nicht.

Neben der hohen Kunst ist, wie dies für Ostasien kaum anders denkbar, das Kunstgewerbe glänzend vertreten. Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Glas- und Metallarbeiten aller Art, Fayencen, eine ganze Gruppe chinesischer Porzellane. Unter diesen ist das kostbarste Stück, eine große Porzellanstatue aus weißem Pozellan der Provinz Fukian, von außerordentlicher Schönheit. Für die hohe ästhetische Kultur auf kunstgewerblichem Gebiete bieten die Malereien auf Wandschirmen und Schiebetüren treffliche Beispiele. An solchen Meisterwerken alter Lacke ist die Sammlung sehr reich. Neben einer Lackbrücke auf Goldgrund in bisher unbekannten Größenverhältnissen ist vor allem auf ein zwölfteiliges in Lack geschnitztes Getäfel hinzuweisen, das Szenen aus dem Hofleben zur Darstellung bringt, ähnlich einigen Arbeiten in London und Paris, aber von geringerer Qualität.

Die Sammlung wird unter Leitung von Professor Fischer in einem besonderen Bau Aufstellung finden, und zwar wird sich, wie die Sammlung Schnütgen vom rechten, so die Sammlung Fischer vom linken Flügel dem Kunstgewerbe-Museum organisch angliedert. Ebenso wie diese mittelalterliche, so wird auch diese ostasiatische Sammlung eine besondere Abteilung des Kunsgewerbe-Museums bilden. Infolge dieser Angliederung wird bei den Neuerwerbungen des Kunstgewerbe-Museums besonderer Wert darauf gelegt werden, die Zusammenhänge der europäischen und asiatischen Kunst herauszuarbeiten. Es entsteht so mit der Sammlung Schnütgen und dem jetzigen Bestand des Kunstgewerbe-Museums ein großer Organismus, der in seinem Zusammenhange von bemerkenswerter Bedeutung zu werden verspricht.

Dr. G. E. Lüthgen

ZU UNSEREN BILDERN

Bei der Zusammenstellung des letzten Heftes des vorigen Jahrgangs unterlief bei der Einreihung der farbigen Sonderbeilage ein Versehen, das zu unserm Bedauern erst zu spät bemerkt wurde. Das beigeheftete Bild des Auferstandenen ist bekanntlich von Michael Wolgemuth und gehört zu einem 1465 in der Trinitatiskirche zu Hof aufgestellten Altare.

Die farbige Sonderbeilage des 1. Heftes ist ein Ausschnitt aus einer größeren Komposition des Fra Angelico, Maria auf dem Thron mit je einer Gruppe von Engeln und Heiligen. Das leider schlecht erhaltene Bild befindet sich in der Academia delle Belle Arti in Florenz.

Zu Abb. S. 40 und 41. — Opus sectile nennt man Ornamente oder figürliche Darstellungen, die aus größeren und kleineren Marmorplättchen zusammengefügt sind. Die Marmorstücke haben verschiedene Farben und sind in Form und Größe einer bestimmten Zeichnung angepaßt. Die Technik ist für Wandschmuck, Bodenbelag, Füllungen und dgl. verwendbar. Die Marmorteilchen werden auf den Grund festgekittet. Die Technik hat also einige Ähnlichkeit mit dem Mosaik, bei dem durchweg kleine Glaswürfel von ungefähr gleicher Größe verwendet werden; anderseits erinnert sie an das Verfahren bei Glasmalereien, die durch Zusammenfügung farbiger und in entsprechenden Formen ausgeschnittener Glasstücke hergestellt sind.

Unsere diesmalige Sonderbeilage ist eine getreue Reproduktion eines Porträts des leider nunmehr verstorbenen Herrn Bischofs von Paderborn Dr. Wilhelm Schneider von Heinrich Sinkel. Der Künstler, der als Porträtmaler sehr beliebt war, sich aber auch auf dem Gebiet der religiösen Kunst betätigte, starb am 15. Januar 1908.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Joseph Breitkopf-Cosel in Berlin führte für die im vorigen Jahre abgebrannte Kgl Garnisonskirche daselbst die bildhauerischen Arbeiten des neuen Altars aus.

Bildhauer Joseph Faßnacht wurde auf der 25. Jahresausstellung im Künstlerhaus zu Salzburg mit der goldenen Staatsmedaille ausgezeichnet.

Bildhauer Heinrich Eberle veranstaltete im September eine Ausstellung von Entwürfen zu künstlerischem Grabschmuck. Wir haben wiederholt treffliche Grabmalentwürfe dieses Künstlers veröffentlicht, sowohl in dieser Zeitschrift als auch im »Pionier«.

Breslau. Anläßlich der jüngsten Generalversammlung der Katholiken Deutschlands (29. August bis 2. September) waren zwei Ausstellungen für christliche Kunst zu sehen, die eine im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, die andere, kleinere in einem improvisierten Raum. Die erstere enthielt kostbare Stücke alten kirchlichen Kunstgewerbes, namentlich Werke der Goldschmiedekunst, aber auch einige

namhafte Arbeiten lebender Künstler, so eine Madonna von Balthasar Schmitt, die in der zweiten Sonderbeilage des 12. Heftes des 5. Jahrg. unserer Zeitschrift abgebildet ist, dann Werke von Valentin Kraus, Gg. Schreiner, Georg Grasegger, E. v. Gebhardt, Ernst Zimmermann. Die andere bot u. a. mehrere Entwürfe von Kirchen von Architekt Schneider. Hier wie dort kam einem lebhaft zum Bewußtsein, daß zur Besserung der Verhältnisse noch viel zu tun ist. Es ist nicht überflüssig, hervorzuheben, daß beide Ausstellungen nur in einem zeitlichen Zusammenhang mit der Generalversammlung standen.

BÜCHERSCHAU

Berühmte Kunststätten. Verlag von Seemann, Leipzig.

Ziel und Zweck einer monographischen Behandlung der Kunstgeschichte ist es, durch geschickt gelegte Quer- und Längsschnitte das weite Gebiet zu zerlegen und einer fruchtbaren und eindringlichen Einzelbetrachtung zugänglich zu machen. Dieser Aufgabe werden die unter obigem Titel bei E. A. Seemann in Leipzig erschienenen Monographien insofern nicht völlig gerecht, als sie uns nicht bis mitten in das heutige Kunstschaffen hineinführen, sondern mehr oder weniger vor der modernen Kunst haltmachen, wie man aus einigen Bänden ersehen mag, die deutschen Städten gewidmet sind. »Köln« (Bd. 38) bringt außer einem Bilde Leibls nichts Modernes, »München« (Bd. 35) schließt mit dem Justizpalast von Thiersch und dem Wittelsbacher Brunnen von Hildebrand, mit denen die neuere Richtung erst anhob. »Berlin« (Bd. 43) hat für die »Neuen Ziele« nur 11 ½ Seiten übrig, und auch dies wohl lediglich deshalb, weil sonst das Bild zu schmächtig ausgefallen wäre. Dieser Mangel, der wohl nicht den einzelnen Bearbeitern, sondern dem Programm zuzuschreiben ist, macht sich bei den sonstigen Vorzügen der Sammlung um so fühlbarer. Er beruht auf dem grundsätzlichen Irrtum, welchen Weese (»München« S. 294) dahin formuliert hat: »Ein Historiker ist kein Prophet, und nur ungern spricht er in Dinge hinein, die sich vor seinen Augen abwickeln, so sehr er auch mit seinem Herzen daran teilnehmen mag.« Diese alte Trennung der Kunst der Gegenwart von der Kunstgeschichte, die so viel Unheil angerichtet hat durch die Erziehung zum einseitig Kunstwissenschaftlichen ohne gleichzeitige und vorwiegende Anleitung zum Schauen, zu eigener Beurteilung des geistigen Wertes eines Kunstwerkes, sollte doch ein für allemal beseitigt werden. Gewiß soll der Kunsthistoriker sich nicht zum Propheten aufwerfen, auch nicht jeder Tagesgröße huldigen, aber die Moderne aus dem Kultur- und Wirtschaftsleben der Neuzeit heraus verstehen zu lernen, den großen Zusammenhängen mit der Kunst vergangener Zeiten nachzuspüren, das ist seine Sache. Bei Monographien wie den vorliegenden kommt noch die äußerst reizvolle Aufgabe hinzu, das geistige Fluidum zu erfassen und plastisch darzustellen, das trotz der verschiedenen Zeitströmungen in unseren deutschen Kunstzentren wesentlich das gleiche geblieben ist. Dieses Thema kann nur dadurch völlig ausgeschöpft werden, daß das Bild, das die Kunststätten in der Gegenwart zeigen, in seiner ganzen Breite erfaßt und historisch-perspektivisch zerlegt wird. Der Standpunkt des »Heute« darf dabei allein entscheiden über Wert oder Unwert des Alten, anderseits gehört aber ein historisch geschultes Auge dazu, beurteilen zu können, wo frischer Saft in neuen Zweigen steigt, wo künstlich aufgepfropfte Reiser sind, die niemals eins werden mit dem alten Stamm. Es ist viel gespöttelt worden — vielleicht mit Recht — über den schulmeisternden Historiker, und das hat uns fast vergessen lassen, wie sehr Kunst und Kunstgeschichte sich gegenseitig befruchten können und müssen. Schade, daß die vorliegende Sammlung nicht ergiebiger in dieser Beziehung ist, daß Osborns Buch über Berlin, das nirgends den Zusammenhang mit der Gegenwart verliert, nicht voller ausklingen konnte, daß wir den breiten Strom künstlerischen Lebens, der München durchflutet, nur in der Ferne vergangener Zeiten schauen konnten.

Die »berühmten Kunststätten« erscheinen seit dem 40. Bande in Taschenformat mit biegsamem Einband, als künstlerische Reisebegleiter für Kunstverständige und Laien. Würden sie mehr als bislang die moderne Kunst berücksichtigen, so wären sie die besten Kunsterzieher, weil sie in concreto betrachten lehrten, was Bodenständigkeit, was natürliche Entwicklung in der Kunst zu bedeuten hat. Hoffentlich entschließt sich der Verlag, für Neuauflagen und neue Bände ihr Programm zu erweitern, vielleicht gar das moderne München in einem besonderen Bande zu würdigen. Dr. J. Bartmann

Gefälschte Kunstwerke. Von Stephan Beissel. 8° (VIII u. 176). Freiburg 1909, Herdersche Verlagshandlung. M. 2.30; geb. in Leinw. M. 3.—.

Ein großer Streit ist vor nicht langem über die Echtheit oder Unechtheit des berühmten Bildes »Madonna mit der Wickenblüte« im Wallraf-Richartz-Museum in Köln ausgebrochen. Die gewiegtesten Kenner sind in denselben verwickelt. In aller Erinnerung ist noch die Geschichte der sogenannten Tiara des Saitaphernes, einer berühmten Fälschung, mit welcher 1896 die Verwaltung des Louvre, die 200000 Fr. bezahlte, so übel hereingelegt wurde. Die bekannte Tatsache, daß eine Menge höchst geschickter Hände an der Arbeit ist, Altertümer und Originalwerke längst verstorbener Meister frisch zu fabrizieren, um einem tiefgefühlten Bedürdnis der Sammler abzuhelfen, geht zunächst diese letzteren an. Doch auch jene Kunstfreunde werden nicht ohne Nutzen Umschau im Gebiete der Fälschung halten, welchen der objektive Kunstwert einer Arbeit ausschlaggebend ist. Die Fälscher wollen zunächst kultur- und kunstgeschichtliche Werte vortäuschen oder sie spekulieren auf einen unverständigen Personenkultus. Obige Studie Beissels führt in dieses Gebiet ein. Der Verfasser gibt zahlreiche Proben von den zum Teil schwindelhaften, unsinnigen Preisen, die für einzelne Meisterwerke oder Raritäten bezahlt werden, und zählt die bekanntesten Fälschungen auf. Sodann wird der Leser in die Werkstätten und geheimen Kunstgriffe der Fälscher eingeführt. Allein damit, daß man ein nagelneues echtes Altertum hergestellt hat, ist noch niemand etwas gedient, aber man will doch verdienen, viel verdienen. Hier setzen die Kniffe der Händler ein, und das Kapitel, das darüber handelt, liest sich ganz vergnüglich. Ein Blick auf die Sammler schließt das gediegene Buch. Leider kann man nicht auf die Erfüllung jener Hoffnung — die im Grunde eine Mahnung ist, — rechnen, welche Beissel im Schlußsatz ausspricht, daß rechte Bildung, Festhalten an der früher so gepriesenen deutschen Biederkeit und Ehrlichkeit, ungeschminkte Freude am Wahren und Schönen auf die Dauer siegen möchte über alle Fälscherkünste. Für die Sammler gäbe es ein sicheres Mittel, sich gegen Fälschungen zu sichern, und das wäre der Ankauf neuer Kunstwerke in den Ateliers der Künstler oder auf den Ausstellungen. Staudhamer

---

Vom Kreuzweg von Prof. Fugel erschienen farbige Reproduktionen (vergl. beil. Prospekt). Wir kommen auf das Werk in der bald erscheinenden Fugel-Nummer ausführlich zurück.

Redaktionsschluß: 12. Oktober.

KONKURRENZAUSSCHREIBEN

Der Dichterin Luise Hensel soll in Paderborn, wo sie die letzten Jahre ihres Lebens zugebracht hat und begraben liegt, ein schlichtes Denkmal errichtet werden. »Es soll ihr als Zeichen des Dankes für den Segen, den ihre Lieder, und vor allem ihr »Müde bin ich, geh' zur Ruh'« hunderttausendfältig gestiftet haben, von den deutschen Familien, und insonderheit von den deutschen Müttern gewidmet werden«. Zur Erlangung künstlerischer Entwürfe schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im Namen des Ausschusses für die Errichtung eines Luise-Hensel-Denkmals eine Konkurrenz aus.

Die Gesamtkosten des Denkmals dürfen die Summe von 4000 M. nicht überschreiten.

Der genaue Platz für das Denkmal ist noch nicht bestimmt, es soll auf einem an der Städtischen Promenade gelegenen Platze inmitten gärtnerischer Anlagen Aufstellung finden; den Hintergrund bilden Baumanlagen. Eine unaufgezogene Photographie des Platzes wird den Bewerbern auf Wunsch vom Schriftführer des Komitees, Buchhändler Franz Menge in Paderborn, kostenlos zugesandt.

Die Gestaltung des Denkmals bleibt dem freien Ermessen des Künstlers überlassen. Wegen der klimatischen Verhältnisse ist von einer Ausführung in Marmor abzusehen.

Die Entwürfe sind in der Größe 1 : 10 auszuführen, und etwaige figürliche Darstellungen in der Größe 1 : 5.

Zur Ausführung gelangt der vom Preisgericht als am besten geeignet bezeichnete Entwurf. Mit der Übertragung der Ausführung ist ein Geldpreis nicht verbunden. Zwei weiteren Entwürfen sollen Geldpreise im Betrage von 300 M. und 150 M. zuerkannt werden. Das Preisgericht kann den Gesamtbetrag von 450 M. für Preise auch anders zerlegen.

Die Entwürfe sind bis zum 1. März 1910 abends 6 Uhr an die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, einzusenden.

Als Preisrichter fungieren die Juroren der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst unter Zuziehung von zwei Mitgliedern des Ausschusses für die Errichtung eines Luise-Hensel-Denkmals: Rechtsanwalt de Weldige und Buchhändler Franz Menge. Die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst besteht aus den Herren: Architekt Heinrich Freiherr v. Schmidt, Professor an der Technischen Hochschule in München; Architekt Peter Danzer, Assistent an der Technischen Hochschule in München; Bildhauer Balthasar Schmitt, Professor an der Akademie der bildenden Künste in München; Bildhauer Heinrich Wadere, Professor an der Kunstgewerbeschule in München; Maler Felix Baumhauer in München; Maler Joseph Huber-Feldkirch, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Düsseldorf; als Kunstfreunde Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen, und Dr. August Knecht, Lyzealprofessor in Bamberg. Bei Verhinderung eines Jurors hat die Jury das Recht, einen Ersatzmann zu kooptieren.

Jeder Entwurf ist mit einem Kennwort zu versehen; ferner ist ein mit dem gleichen Kennwort bezeichnetes und verschlossenes Kuvert beizulegen, das Name und Adresse des Autors enthält. In dem geschlossenen Kuvert muß die Erklärung beiliegen, daß der Autor des Entwurfes sich verpflichtet, das Denkmal um den Preis von 4000 M. auszuführen.

Es ist beabsichtigt, die Entwürfe vierzehn Tage in München öffentlich auszustellen. Das Ausstellungslokal wird vor Eröffnung der Ausstellung bekannt gegeben. Die preisgekrönten Entwürfe werden außerdem in Paderborn ausgestellt.

Die Entwürfe, welche zwei Wochen nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Konkurrenten auf deren Kosten und Gefahr zurückgesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termine die Kuverts geöffnet.

Reklamationen können bis zum 15. April 1910 Berücksichtigung finden.

JANSSENS »DIE SIEBEN SCHMERZEN MARIÄ«

Auf Seite 87 findet sich die Abbildung eines Gemäldes von Janssens »Die Flucht nach Ägypten«. Das Bild gehört einem Zyklus an, in dem die bekannten sieben schmerzlichen Momente im Leben Mariens dargestellt sind. In seiner ruhigen, aber tiefen, seelenvollen Art schildert der Künstler im ersten Bilde die Darstellung Jesu im Tempel in dem ergreifenden Moment, wo der greise Simeon, mit dem Kind in den Armen, sich an Maria wendet und ihr die prophetischen Worte zuruft: »Deine Seele aber wird ein Schwert durchdringen,« dann im nächsten Gemälde die Flucht nach Ägypten, sodann das bange Suchen Mariä und Josephs in Jerusalem nach dem Kinde; des weiteren die schmerzvolle Begegnung Mariens mit ihrem Sohne auf dem Kreuzwege; wieder ein anderes Bild zeigt Maria und Johannes unter dem Kreuze, ein anderes wie der Leichnam Christi vom Kreuze abgenommen und Maria in die Arme gelegt wird. Im letzten Bilde sehen wir Maria und Johannes auf der Heimkehr vom Begräbnis.

Man sieht es den Bildern an, daß sich der Künstler in den Gedanken, die Schmerzen Mariens zu schildern, tief hineingelebt hat und nur das, was er selbst in seinem Innersten empfunden hat, hauchte er seinen Werken mit künstlerischer Meisterschaft ein. Die Gesellschaft für christliche Kunst konnte es sich nicht versagen, diese Bilder dem christlichen Volke zugänglich zu machen, indem sie farbige Wiedergaben (in Aquarellgravüre) darnach herstellen liess, die in einer Mappe vereinigt werden. Vorerst ist nur ein Blatt »Darstellung Jesu im Tempel« erschienen. Damit das Werk noch als Weihnachtsgeschenk dienen kann, wird bei Bestellung vor Weihnachten dieses Jahres ein Subskriptionspreis von nur M. 50.— gewährt. Für die noch nicht erschienenen Blätter sind Gutscheine ausgegeben. Wenn man sich einen solchen von seinem Buchhändler bei der Bestellung ausfüllen läßt, kann man diesen dem ersten Blatt beilegen, oder auch allein demjenigen übersenden, dem man das Werk als Geschenk zugedacht hat. Es wird wenige Schöpfungen der christlichen Kunst geben, die sowohl in künstlerischer wie auch in religiöser Beziehung so sehr befriedigen wie dieses Werk. Mag es auch hinsichtlich der technischen Behandlung mehr der älteren Kunstrichtung zuneigen, den Ruhm, daß es eines der besten Werke unserer heutigen christlichen Kunst ist, wird ihm wohl niemand streitig machen. Möge die Mappe mit den sieben prächtigen Blättern recht vielen das Verständnis für die Erhabenheit der christlichen Kunst eröffnen und sie für deren Schönheit begeistern.

HANS THOMA-FEIER

Karlsruhe. Zwei Tage voll gehobener Feststimmung brachte der Residenz der 70. Geburtstag ihres Altmeisters Hans Thoma. Alles hatte sich vereinigt, um dem greisen Jubilar die Anerkennung und den Dank zu zollen, den ihm frühere Zeiten auch in dieser Stadt versagt hatten. Zahlreichen mündlichen und schriftlichen Glückwünschen folgte am Vormittag des 2. Oktober die

offizielle Feier in den unteren Räumen der Kunsthalle. Staatsminister v. Dusch betonte in seiner Ansprache besonders die Bedeutung des heimatlichen Schwarzwalds als Fundament der Kunst des Meisters Daran schlossen sich die Gratulationen der Vertreter der Zweiten Kammer, der Karlsruher Akademie, der Künstlerschaften von München, Berlin, Dresden, Düsseldorf, Stuttgart und Weimar. Der Oberbürgermeister der Stadt Karlsruhe, Siegrist, verkündete zugleich die Umtaufe der an Thomas Wirkungsstätte vorüberziehenden Straße zu dessen Ehren. Die Universitäten Heidelberg und Freiburg, sowie die hiesige Technische Hochschule hatten gleichfalls Abordnungen gesandt; von der ersteren wurde ihm der Doktor der theologischen Fakultät wegen seines »Verständnisses der Verbindung der Kunst und Religion« verliehen. Ihren Höhepunkt erreichte jedoch die Feier, als Großherzog Friedrich mit Worten warmer Anerkennung für die hochherzige Stiftung der religiösen Bilderfolge dankte, die in einem eigenen Anbau an das Galeriegebäude Aufstellung gefunden hat. Über die nunmehr zugänglichen jüngsten Werke des Meisters, in denen er gleichsam eine Krönung seines Lebenswerkes erblickt, wird hier noch eingehender gehandelt werden. Die Fortsetzung der Festlichkeiten bildete am Abende desselben Tages eine feinsinnige, von der Karlsruher Künstlerschaft dargebrachte Feier, die im Museumssaal in Gegenwart der großherzoglichen Familie vor geladenen Gästen stattfand, unter denen sich viele auswärtige Künstler eingefunden hatten. Der Begrüßung durch Professor Volz folgte nach einem musikalischen Vorspiel ein von Albert Geiger gedichtetes Bilderspiel, bei dem die Hauptgestalten Thomascher Kunst, vom »Hüter des Tales« gerufen, nacheinander auftraten. Dem schlichten Danke des ergriffenen Meisters schlossen sich nicht endenwollende Deputationen und Gabenspenden an. Der folgende Tag brachte die Eröffnung der Thoma-Ausstellung im Kunstverein, die weniger bekannte Werke, auch kunstgewerblicher Art umfaßt. Waren die genannten Veranstaltungen einem kleineren Kreise vorbehalten, so stellte die am Abend des 3. Oktober in der städt. Festhalle abgehaltene Feier die Huldigung des ganzen Volkes dar. Angehörige der verschiedenen Stände nicht nur aus Karlsruhe, sondern aus allen Teilen des engeren und des weiteren Vaterlandes hielten den festlich geschmückten Raum, den eine leuchtend gemalte Frühlingslandschaft abschloß, besetzt. Nach einem musikalischen Auftakt betrat Geh. Hofrat Henry Thode die Rednerbühne. Als warmherziger Verkünder und unermüdlicher Vorkämpfer von Hans Thomas Kunst, ihm zugleich in treuer Freundschaft verbunden, war er der berufene Vertreter, um auch an diesem Ehrentage die Dankesgefühle der Anwesenden in die ihm eigene kunstvolle Form zu gießen. Eine weihevolle Stimmung erfüllte die Lauschenden, als er das künstlerische Geheimnis Thomas schilderte, das in seiner alles durchdringenden Liebe zur göttlichen Offenbarung in der Natur gipfelt. Und wie mit dieser Einheit der Auffassung zugleich eine Einheit der Raumwirkung der Farben und ihrer Beziehung zum Licht einhergeht, so daß sich uns in seinen Werken die Harmonie des Weltganzen verkörpert. Sinnig klang die Rede aus in dem Chor »Wachet auf« aus den Meistersingern, ihm, der nicht minder echt deutsch ist als Hans Sachs, wie zugeeignet. Nach einer kurzen kernigen Ansprache des Geh. Hofrats v. Oechelhäuser nahten kränzetragende Frauen, um dem greisen Meister huldigend ein Lorbeerreis zu überreichen. Wie ein Sommernachtstraum wirkte der bald gemessene, bald lustig wirbelnde Reigen von sechs Kindern der Darmstädter Duncan-Schule, so recht geschaffen für den echten Kinderfreund. Aus der großen Fülle der musikalischen Darbietungen seien außer Chören der »Liederhalle« Solovorträge von Kompositionen Ph. Wolfrums zu Thomaschen Gedichten hervorgehoben. Als nun Meister Thoma das Wort zu einer von Bescheidenheit getragenen Dankesrede ergriff, wollten die Beifallsäußerungen kaum ein Ende nehmen. Und so klang das Fest harmonisch aus, das in einer ganz einzig dastehenden Ehrung des Künstlers wie des Menschen Hans Thoma gipfelte. E. V.

AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER MALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS IM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Um den Kunstgelehrten, welche dem kunsthistorischen Kongreß in München anwohnten, eine Probe aus Münchens vergangener Kunsttätigkeit zu bieten, veranstaltete der Kunstverein unter aufopfernder Mühewaltung Dr. A. Goldschmidts eine interessante retrospektive Ausstellung. Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, einen Blick in die künstlerische Vergangenheit der Altmünchner Kunst zu tun, und wir sehen daher hier manch alten Bekannten, manch gutes Bild wieder und wie man sich ehrlich freut, einem alten Freunde zu begegnen, so auch diesmal beim Wiedersehen der einen oder anderen Tafel, sei sie von Peter Jakob Horemans, dem liebenswürdigen Detailschilderer bürgerlichen Lebens und fröhlicher Volksfeste, sei sie von dem ehemaligen Akademiedirektor Joseph Hauber oder gar von unserem Münchener Rembrandt: Johann Georg Edlinger. Gerade letzterer Meister fesselt wieder ungemein durch seine prächtigen Bildnisse, die so bieder und ehrlich aufgefaßt, so frei von jeder Pose in einer breiten flüssigen Technik gemalt sind, daß sie uns heute, trotzdem wir es technisch so weit gebracht, in Erstaunen versetzen. Dr. A. Goldschmidt, der in seinen Schriften schon mehrfach Edlinger glücklich charakterisiert hat, bewies im Arrangement dieser Ausstellung von Bildnissen und auch der anderen Werke einen vornehmen Geschmack, so daß die ganze Vorführung, die man ja bei Heranziehung von weiterem Material wohl noch glanzvoller hätte gestalten können, einen harmonischen, noblen Eindruck machte. Von Edlingers Hand überraschte am meisten das wundervolle Mädchenbildnis, wahrscheinlich die Tochter des Künstlers, in den sanften diskreten grauen Tönen. Hier fehlt das fatale Braun, das manchmal in den Bildern nicht gerade angenehm berührt. Trefflich ist auch das Porträt der Frau Geh. Leg.-Rätin von Flad, geb. von Kanzler, ebenso das lebendig gemalte Selbstbildnis, ferner der Studienkopf eines Tölzer Bauern und das Porträt des Bildhauers Roman Boos.

In dem hellen Lichte des Kunstvereinssaales kommen viel besser als in dem Refektorium des Priesterhauses St. Johann Nepomuk, allwo sie ihren ständigen Aufenthalt haben, die Bildnisse der Gebrüder Cosmas Damian und Egidius Quirin Asam zur Geltung. Mit einer dekorativen Wucht und sicheren Faustfertigkeit sind diese beiden Gemälde von Cosmas Asam heruntergeschrieben. Die repräsentative Kunst jener glänzenden Epoche vertritt recht anschaulich der noch zu wenig gewürdigte Georg de Marées. Wir besitzen von ihm eine Reihe jener zierlichen höfischen Malereien allenthalben; denn die Fruchtbarkeit des Meisters war groß. Groß auch seine Wandelbarkeit. Man braucht nur das Gruppenbild der Familie U. oder das Bildnis des Grafen Clemens von Törring-Seefeld als Großkomtur des Hausordens vom hl. Georg mit dem Bildnis der Frau von Hagn zu vergleichen, um zu erkennen, welch gewaltiger Unterschied in seiner Kunst zum Ausdruck gelangte. Dort repräsentativ, hart, bunt und hölzern, hier in dem Bildnis der alternden Dame Weichheit, Geschmeidigkeit, vereint mit einem zarten Farbenschmelz, der an die besten Engländer derselben Epoche erinnert, ja sie

sogar noch übertrifft. Denn die Psychologie, die sonst so selten zu bemerken war, zeigt hier ihre ersten Schritte. Über Thomas Wink können wir hinweggehen, er ist zu uninteressant, nur eine flotte Skizze »Christus treibt die Verkäufer aus dem Tempel« verdient Beachtung. Moritz Kellerhoven hat bedeutend mehr Kraft und Temperament, er steht dem Edlinger ziemlich nahe, in manchen Bildnissen, wie in denjenigen des Geschichtsschreibers Lorenz von Westenrieder, des Schauspielers F. X. Heigel oder in dem individuell gegebenen Porträt des bayerischen Hofsängers Raff steht er ebenbürtig neben den älteren Kollegen. Joseph Hauber, der Nachfolger Oefeles als Akademieprofessor, ist nicht gut vertreten. Von ihm sind in Privatbesitz schöne Leistungen seines allerdings stark akademischen Könnens noch auffindbar. Auch das Paris-Urteil wirkt, trotzdem die Göttinnen viele schön gemalte Einzelheiten aufweisen, ein wenig langweilig. Sehr schwach ist auch die Landschaftsmalerei vertreten. Vier große Landschaften von Franz Joachim Beich, mehrere Jakob Dorner geben keinen genügenden Aufschluß über dieses Kunstgebiet.

Ein ganz eigenartiger Maler war Paul Goudreaux und wenn er nur das Bildnis eines jungen Fürsten in silbergesticktem grauem Samtrock gemalt hätte, müßte er als einer der bedeutendsten Meister jener Zeit genannt werden. Treffend sagt von diesem Künstler in seiner Einleitung zu dem Kataloge A. Goldschmidt: »Dagegen tritt auf unserer Ausstellung Paul Goudreaux glänzend hervor, doch ist es nicht sicher, ob dieser geistreiche Vertreter des Rokokostils ganz mit Recht hier unter den ‚Münchner Meistern' figuriert. Der Künstler ist merkwürdigerweise für die Kunstgeschichte noch ein unbeschriebenes Blatt. Außer den Bildern in Schleißheim, der Älteren Pinakothek und Sammlung Röhrer sind mir keine Werke von ihm bekannt. Kein Künstlerlexikon berichtet über diesen Meister, der sich in seiner Signatur als Pariser bezeichnet. Die Fürstenbildnisse der Schleißheimer Galerie sind 1723, das Röhrersche Bild, wahrscheinlich sein Selbstporträt, ist 1727 datiert. Das Bildnis des jungen Fürsten mit silbergesticktem grauem Rock besitzt übrigens schon seit langem einen stillen Verehrerkreis unter den Münchner Künstlern und hat manchen zum Kopieren gereizt.« Erwähnen wir noch die Bildnisse des in Straßburg geborenen Mathias Klotz, das Selbstporträt von Franz Ignaz Oefele und das Bildnis der Prinzessin Maria Anna Karoline, Tochter des Kurfürsten Max Emanuel von Franz Josef Winter.

Anschließend an diese hochinteressante Ausstellung finden wir in den übrigen Sälen des Kunstvereins gewissermaßen eine Ergänzung der ersten Darbietung. Zwar ist schon manches bekannt, manches jedoch wieder ganz neu. So überraschen einige Werke Lenbachs aus jener frühen Zeit, die uns von dem Werdegang des großen Porträtisten viel erzählen. Die vorzüglichen prächtigen Landschaften von Wagenbauer, Fröhlicher, A. Stäbli, E. Lugo, A. Rottmann, A. Lier, Rob. Schleich, Joh. J. Dorner, Dillis mögen als die markantesten herausgegriffen sein. Daneben glänzen Namen wie Sporrer, F. Voltz, K. Spitzweg, L. von Hagn, W. Leibl, Wilh. Trübner, Karl Haider, G. Kühl. Kurz eine Fülle von Anregung ist gegeben und mancher Kunstgelehrte wird, wenn er vorurteilsfrei diese Malerei des 18. Jahrhunderts betrachtet, sich sagen müssen, daß auch jene Zeit Hervorragendes geschaffen und ihre Werke ruhig neben denen unserer Epoche einen ehrenvollen Platz einnehmen dürfen.

Franz Wolter

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Berlin. Am 12. November hielt der Kunstkritiker Dr. Hans Schmidkunz auf Veranlassung des Komitees zur Veranstaltung wissenschaftlicher Vorträge einen Vortrag über »Neueste Erscheinungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst« (mit Lichtbildern).

In Adelsdorf (Franken) wurde eine neue Kirche nach den Plänen des Staatsbauassessors Fuchsenberger erbaut.

Professor Karl J. Becker-Gundahl vollendete kürzlich die Ausmalung der neuen katholischen Kirche in Feucht bei Nürnberg. Die Kosten trägt der bayerische Staat. Im Gewölbe sieht man über dem Hochaltar als Hauptdarstellung Gott-Vater und Christus, ferner das Symbol des hl. Geistes. Sodann sind dargestellt die Krönung Mariä, Johannes Bapt., St. Joseph und die Diözesanpatrone Willibald und Walburga.

Berlin. Zum Direktor der Nationalgalerie wurde Dr. Justi ernannt.

Ergebnis des Wettbewerbs für ein Bonifatiusbild. Der Wettbewerb war von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst unter ihren Mitgliedern im Namen des Bonifatius-Sammelvereins in Paderborn ausgeschrieben worden. Es liefen 22 Entwürfe ein. Das Preisgericht hielt am 5. und 8. November Sitzungen ab; es beschloß, den für Preise vorhandenen Betrag für vier gleiche Preise zu verwenden, welche einstimmig folgenden Skizzen zuerkannt wurden: Motto »Abendstern« (Friedrich Wirnhier, München); »Lithographie« (Georg Winkler, München); »Frisia« (Theodor Winter, München); »Winfrid II« (Philipp Schumacher, München).

Secession München. Die bevorstehende Winterausstellung wird drei große Kollektivausstellungen von H. v. Habermann, Hermann Hahn und dem verstorbenen Otto Reiniger enthalten. Sie wird kurz vor Weihnachten eröffnet.

Max Roßmann in Amorbach (Unterfranken) veranstaltete im November eine Sonderausstellung von kirchlichen Malereien, Studien und Entwürfen im Ausstellungslokal der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« in München (Karlstraße 6). Darunter befanden sich zwei große Triptychen für die neue katholische Stadtpfarrkirche in Kissingen.

In Köln bildete sich eine neue Vereinigung »Kölner Künstlerbund«, die am 30. Oktober ihre erste Ausstellung eröffnete. Zur Eröffnung hielt Museumsdirektor Dr. Hagelstange eine Rede.

Köln. Bildhauer Joseph Most ist mit Diözesanbaumeister H. Renard seit einem Jahre an dem Hochaltar für St. Jakob dahier beschäftigt. Es wird das ein moderner romanischer Marmoraltar mit vergoldeten Bronzen, dessen Herstellungskosten sich rund auf 25000 M. belaufen. Der Altar wird anfang Februar von Sr. Eminenz dem Herrn Kardinal Fischer eingeweiht.

Karlsruhe. Professor Ludwig Schmid-Reutte ist am 17. November gestorben.

X. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1909. Die Ziehung der Ausstellungslotterie ist, statt auf den 15. Nov., auf den 18. Dezember 1909 definitiv festgesetzt. Bei den bekannten Losverkaufsstellen sind, so lange Vorrat reicht, Lose erhältlich.

BÜCHERSCHAU

Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising von Dr. M. v. Deulinger. Fortgesetzt von Dr. Franz A. Specht. Zehnter Band. Mit 3 Kärtchen und 34 Abbildungen. München, Lindauersche Buchhandlung, 1907.

Der vorliegende Band bietet neben einer Reihe geschichtlicher Aufsätze auch mehrere für den Freund christlicher Kunst wertvolle Abhandlungen. So von Dr. Friedrich Hofmann eine archäologisch interessante Zusammenstellung jetzt nicht mehr vorhandener Glocken aus dem Erzbistum. Insbesondere aber bietet Dr. Richard Hoffmann eine sehr gediegene Abhandlung über die ehemalige Dominikanerkirche in Landshut, deren wechselvolle Geschichte an uns vorüberzieht, deren einzelne Kunstschätze wir kennen lernen und deren Bedeutung und Stellung in der Geschichte der bayerischen Architektur eingehende Würdigung findet. Derselbe Gelehrte erfreut uns durch einen vorzüglichen, mit wissenschaftlicher Gründlichkeit ausgearbeiteten Katalog der prächtigen Sammlung von Kunstaltertümern im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. Besonderen Wert erhält dieser Katalog durch Angabe der oft weit zerstreuten Literatur über jedes einzelne Stück. Weite Kreise werden erst aus dieser mit Illustrationen gut ausgestatteten Publikation einen Begriff von der Reichhaltigkeit und Gediegenheit der Freisinger Sammlung erhalten, die nun erst recht nicht bloß als ein ruhmvolles Denkmal alter christlicher Kunst, sondern auch geistlichen Sammlerfleißes und Kunstverständnisses dasteht.

Damrich

Die Galerien Europas. Gemälde alter Meister in den Farben der Originale. Jahrgang 1909. Jährlich zwölf Monatshefte mit je fünf farbigen Reproduktionen zum Abonnementspreis von M. 2.— für das Heft. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Der vierte Band dieses prächtigen Lieferungswerkes wird durch einen Artikel von Georg Gronau eingeleitet: »Raffaels Freunde«. Im 1. Heft erfreuen uns die Reproduktionen eines Selbstporträts der Elisabeth Vigée-Lebrun, des Konzerts von Giorgione (oder Tizian), eine herrliche Landschaft von Rubens, die Madonna del Granduca Raffaels und die Anbetung der Könige in Florenz von Gentile da Fabriano. Aus den Heften 2—5 seien hervorgehoben die Madonna della sedia, die Vision des Ezechiel und das Bildnis des Papstes Julius II. von Raffael, die Pietà und der Auferstandene mit den Evangelisten von Fra Bartolommeo, das Magnificat von Botticelli, Philipp IV. von Velasquez und eine Anbetung der Hirten von Ghirlandajo.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 86. Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Erläutert von Georg Humann. Mit 96 Abbildungen. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907.

Man wird nicht fehlgreifen mit der Annahme, daß die verschiedenen Kunstzweige zu allen Zeiten eine Wechselwirkung aufeinander ausgeübt haben. Schon der Umstand, daß die einzelnen Motive von Erzeugnissen der bildenden Künste und des Kunstgewerbes sich ohne besondere Mühe dem Auge darbieten und Geschautes sich verhältnismäßig leicht dauernd dem Gedächtnis einprägt, unterstützt das gegenseitige Entlehnen künstlerischer Gedanken oder ein Anlehnen an solche. Man bekennt sich nun wohl ohne viel Bedenken zu der Ansicht, daß eine höher stehende Kunstgattung einer niedrigeren gegenüber als die mächtigere sich erweist und die Umkehrung erscheint auf den ersten Blick unglaubwürdig. Die Kunstgeschichte bestätigt in der Tat die Richtigkeit dieses Gefühls. Indessen hat Humann in vorliegender Arbeit an einer überreichen Fülle von Beispielen in durchaus überzeugender Weise das Merkwürdige nachgewiesen, daß die Motive auf dem kunstgewerblichen Gebiet der Handschriftmalerei nicht selten in mannigfacher Umbildung bei weitem früher auftreten als auf dem monumentalen der romanischen Baukunst. Das kunstgewerbliche Schaffen wirkte also hier befruchtender auf einen Teil der hohen Kunst als es sonst der Fall zu sein pflegt. Es muß als äußerst verdienstvoll bezeichnet werden, daß das Augenmerk von neuem auf dieses Hinüber und Herüber in Baukunst und Kunstgewerbe gelenkt worden ist. In dem durchweg vorurteilsfrei geschriebenen Humannschen Werk, dessen Kapitelanfänge leider typographisch nicht besonders hervorgehoben sind, werden im wesentlichen behandelt das beliebte Verzierungsmittel der Bandverschlingungen und des Flechtwerks, das Friesornament, der Vierpaß, das Kapitäl, der Krabbenwimperg, der Löwe als Säulenträger und in anderer Verwendung, der Säulenschaft, der Bogen in seinen verschiedenen Formen, der Stützenwechsel, das Bogenfeld mit Kreisen, die Zusammenstellung von Bogen und Spitzgiebeln, der Rundbogen und dessen Überdekkung mit dem Flachgiebel, der Einfluß der Buchmalerei auf die Glasmalerei und auf Gebäudegrundrisse.

Regensburg Bogner

Bestmann, Joh., Pastor in Mölln, Über Friedhofskunst sonst und jetzt. 1.20 M., geb. 1.60. (Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh.)

Der Verfasser trägt den konfessionellen Standpunkt zum Schaden seiner Arbeit in allzu einseitiger Weise zur Schau, hält sich nicht frei von anererbten Irrtümern über Kunst und Kirche und sieht sich deshalb gedrängt, das Thema nur lückenhaft zu behandeln. Schon gleich im dritten Satz wird behauptet, die katholische Kirche sehe der Erscheinung, daß die Kunst des Friedhofs eine Kunst weltlichen Charakters geworden sei, mit verschränkten Armen zu. Das Gegenteil ist richtig, und erfreulich ist es, wenn zugleich von protestantischer Seite dem christlichen Charakter der Grabmalkunst eindringlich das Wort geredet wird, wie es in obigem Heft geschieht. Der vierte Absatz »Das Bild im mittelalterlichen Grabmal« ist mager und geradezu irreführend ausgefallen. Auch der sechste Abschnitt »Die Bilderwelt der Renaissancegräber« gibt kein richtiges Bild, weil nur die Prunkdenkmäler, und unter diesen auch nur die geschmacklosen berücksichtigt, die vielen edlen und sinnvollen kleinern Denkmäler, namentlich Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts ganz unbeachtet gelassen wurden.

S. St.

Karl Voll, Führer durch die Alte Pinakothek. München 1908, Verlag der Süddeutschen Monatshefte. 18 Bog. mit 16 Vollbild. Preis geheftet 3,50 M., geb. 4.50 M.

Ein Buch, das man warm empfehlen kann. Der Verfasser vereint in seiner Person Wissenschaftlichkeit und feines Kunstverständnis und besitzt die ganz seltene Gabe, ohne Schwulst und Phrasen über Kunstwerke zu sprechen in einer Weise, die dem Lernenden verständlich und dem im Sehen von Kunst Geübten anregend ist.

R

Noch rechtzeitig für Weihnachten erscheint auch der Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst, VII. Jahrgang 1910. Herausgegeben von Lyzealprofessor Dr. Jos. Schlecht. Der neue Jahrgang ist besonders reich und glänzend ausgestattet. Die Vorderseite zeigt eine farbige Reproduktion des berühmten Freisinger Dombildes „Das apokalyptische Weib“ von Rubens, das jetzt ein Prachtstück der Kgl. Pinakothek bildet, auf der Rückseite sind farbige Nachbildungen von Holbein „Hl. Elisabeth“ und „Hl. Barbara“.

Redaktionsschluß: 17. November.

DIE NEUE KIRCHE IN BOCKUM (WESTF.)

Unfern dem rauchverhangten Hamm, dort wo gemächlich ansteigende Hügelketten von der friedlichen Münsterländischen Tiefebene sanft hinüberleiten in jenes ruhelose Land, wo »der Mark der Eisen reckt«, da liegt die Zechenkolonie Radbod. Sie ist weithin bekannt geworden durch das grausige Grubenunglück; in Fachkreisen genießen ihre Arbeiterhäuser wegen ihres einfachen und geschmackvollen Äußeren, ihrer praktischen Einteilung und musterhaften Gruppierung einen wohl begründeten Ruf. Über sie hinaus ragt weithin ein schlanker Turm mit spitzem rotem Dach, süddeutsche Erinnerungen weckend. Er gehört zu der neuen Pfarrkirche von Bockum, die nach den Plänen des Architekten Jennen aus Cleve (Berlin, Dessauerstraße 25) erbaut ist.

In mehr als einer Hinsicht ist der Neubau bedeutungsvoll und vorbildlich, vor allem wegen der erreichten Selbständigkeit, mit der Jennen die gotischen Formen zu eigenen, modernen fortgebildet hat. Was die Engländer, ein Norman Shaw, ein Wilson vollbracht haben (man lese hierüber vor allem Muthesius, Die neuere kirchliche Baukunst in England), das bleibt uns noch zu tun: Die leidige Normalgotik zu überwinden durch Weiterbildungen, die zwar an die alten heimischen Raum- und Schmuckformen anknüpfen, aber zugleich auch modern sind. Beides hat Jennen ganz gut verstanden. Er gibt große, ruhige, wohl eingeteilte Flächen, die Fenster ohne Maßwerk, die Turmleibungen ohne figürlichen Schmuck, weil das krause Spiel der Fialen und des Maßwerks unserer Zeit fremd ist, weil es erstarrt, wenn wir es imitieren, weil schließlich auch die alten westfälischen Landkirchen schlicht und derb sind. Dafür sind die einzelnen Teile der Kirche sehr malerisch und mit guter Ausnutzung des eng umbauten Platzes gruppiert. Der Turm steht links neben dem breiten Giebel des Mittelschiffs; der rechteckige Chorabschluß ist durch eine einfache Apsis erweitert, in der Ecke zwischen diesem und dem Querschiff liegt die Sakristei, die mit Geschick so hoch gebaut ist, daß sie nicht erdrückt wird, sondern als wesentlich in dem malerischen Gesamtbilde empfunden wird. Mit ihrem roten Ziegeldach sitzt die Kirche gut im Dorf drin, nicht als Fremdkörper, sondern als geistiger Mittelpunkt.

Der Grundriß zeigt das Bestreben, recht vielen Gläubigen die volle Teilnahme am Gottesdienste zu ermöglichen und die Zahl der Plätze mit schlechter Akustik und ohne Aussicht auf den Hauptaltar zu vermindern. Daher ist das Hauptschiff rund 12 m breit, während die Seitenschiffe nur $3\frac{1}{2}$ m breit sind und fast nur als Gänge benutzt werden. So wirkt der ganze Raum mitsamt dem Querschiff außerst harmonisch, weit und ruhig.

Die Glasfenster, nach Entwürfen von Nuttgens, sind erquicklich in Farbe und Komposition, aber wohl nicht genug als Verglasung, zu sehr noch als Gemälde gedacht. Verständigerweise hat man für die großen Fenster der Seitenschiffe farbloses Glas gewählt und die Glasbilder auf einen Bruchteil der ganzen Fläche beschränkt. Zu loben ist auch der Hauptaltar sowie die Schmiedearbeit an den Türen. Die ganze Kirche stellt zwar immer noch keinen Idealtypus, aber doch ein interessantes Dokument des Fortschritts dar.

Münster [illegible]

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Leipzig. Im Kunstverein waren im Dezember neu ausgestellt eine interessante Kollektion moderner schwedischer Malereien und Skulpturen; ferner war die schwäbisch-badische Wanderausstellung zu sehen und eine Sonderausstellung von Werken des Neo-Impressionisten Curt Herrmann-Berlin. — Im Buchgewerbehaus ist anläßlich des 25 jährigen Jubiläums des Buchgewerbevereins eine große Ausstellung veranstaltet worden, die einen interessanten Einblick in alle Zweige des Buchgewerbes gewährt. Vor allem die technische Abteilung ist sehr reichhaltig; sie vergegenwärtigt in den Grundzügen die Herstellung des photomechanischen Reproduktionsverfahrens, der Autotypie, Strichätzung, des Dreifarbendruckes usw., die allmähliche Entstehung eines Bucheinbandes, die Fertigstellung einer Zeitung usw., und soll, in der Hauptsache aus Schenkungen verschiedener Firmen zusammengebracht, den schon vorhandenen Sammlungen des Buchgewerbevereins als technisches Museum angegliedert werden. Der zweite Teil betitelt sich »25 Jahre Buchgewerbe« und orientiert über die Geschmackswandlungen im Buchgewerbe innerhalb dieses Zeitraumes. Die Entwicklung der Schrift, des Akzidenzdruckes, der Buchausstattung, Illustration, des Plakates usw. ist hier in einigen markanten Beispielen vorgeführt. Eine Auswahl aus der vor nicht langer Zeit neu erworbenen Frh. v. Weißenbachschen Sammlung zur Entwicklung des Buchgewerbes veranschaulicht die Fortschritte, die die Reproduktionsverfahren im Laufe ihrer Geschichte gemacht haben. In den oberen Räumen des Buchgewerbemuseums ist seit kurzem eine Ausstellung künstlerisch ausgestatteter Inserate eingerichtet, daneben sind noch eine Anzahl Künstlerholzschnitte von W. Klemm-Dachau zu sehen.

In dem benachbarten Wurzen wurden die von dem Direktor der Leipziger Akademie Max Seliger geschaffenen Wandgemälde in der Aula des Gymnasiums der Öffentlichkeit übergeben. Sie behandeln die Themen »Sokrates lehrt die Jugend« und »Mars leitet die Spiele der Jugend«. — Das Grassimuseum hat auf der Auktion Lanna bedeutende Neuankäufe gemacht, darunter eine Kachel von dem Ofen der abgerissenen Sakristei des Wiener Stephansdomes mit der Darstellung Adam und Eva im Paradies. Außerdem hat es einige treffliche Stücke der [illegible] Krüge erworben, den größten der sächsischen Krüge des 16. Jahrhunderts, die auf der Auktion zum erstenmal in größerer Anzahl versteigert wurden, einen interessanten Kreussener Henkelkrug von 1591 und mehrere Fayencen verschiedener Fabriken. Das städtische Museum der bildenden Künste hat ein niederländisches, dem Haarlemer Meister Geertgen nahestehendes Gemälde erworben. [illegible]

Frankfurt. Paul Beckert hat wiederum mit Kollektivausstellungen von Bildnissen im Wiesbadener Kunstsalon Banger und Frankfurter Kunstsalon Goldschmidt viel Anklang gefunden. Prof. Beckert arbeitet seine Bilder in allen Teilen mit Liebe durch, ohne hart zu werden. Viele Bildnismaler legen den Hauptwert auf die Darstellung des Psychischen und berücksichtigen daher fast ausschließlich den Kopf, höchstens noch die Hände, soweit sie »mitsprechen«. Andere hingegen, nämlich die reinen Impressionisten der Farbe, sehen mehr auf das Materielle, da sie ihre Aufgabe als bloßes Farbenproblem betrachten; sie geben daher wohl das Ganze, die ganze Erscheinung, aber nur genau in den Farben und Formen, welche sie gerade sehen, ohne irgendwelches Zurechtrücken und Zustutzen, ohne die in der Regel von den Dargestellten gewünschten Rücksichten. Beckert steht in der Mitte dieser Auffassungen vom Porträt.

Kreuzweg, gemalt von E. Bauer. Für die Pfarrkirche von Altomünster, einem Marktflecken in Oberbayern, sollten statt der dortigen Kreuzwegstationen andere angefertigt werden, welche sich mehr dem baulichen Charakter der Kirche anschlössen. Die Kirche wurde in den Jahren 1763—1773 neu erbaut, und zwar

gemäß den Regeln der hl. Birgitta. Es hätte sich nun wohl vom Stile der Kirche unabhängig und trotzdem harmonisch sich einfügend ein Kreuzweg komponieren lassen; da aber nur mit bescheidenen Mitteln zu rechnen war, so lag es nahe, an Kopien nach einem älteren Kreuzwegzyklus zu denken. Ein Werk eines Meisters des 18. Jahrhunderts war jetzt erwünscht und fand sich dieses in dem von Tiepolo gemalten Kreuzwegzyklus, welcher sich in der Sakristei der Frarikirche zu Venedig befindet. Sonach wurde die Herstellung des Kreuzwegs nach dem genannten Werke beschlossen, die Kunstmaler Emil Böhm in München vortrefflich besorgte. Die Komposition der Bilder blieb mit Ausnahme der ersten Station und nur geringen sonstigen Änderungen die gleiche. Die farbige Wiedergabe indes ist eine völlig andere. Hier ging der Künstler, welcher die Bilder nach Photographien zu machen hatte, ganz seinen eigenen Weg und brachte eine von Station zu Station mehr und mehr düster werdende Stimmung in die Bilder, welche ihre ergreifende Wirkung auf die Betrachtenden sicher nicht verfehlen wird. Auch hat er sehr zu berücksichtigen gesucht, daß sich ein Bild ans andere so harmonisch als nur möglich anschließt. Wer das Werk Tiepolos kennt, wird sich sagen müssen, daß nicht leicht eine Darstellung des hl. Kreuzweges so dramatisch und ergreifend wirkt wie diese. Sie unterscheidet sich darum auch so sehr vorteilhaft von den in unseren Kirchen nicht selten zu findenden Stationsbildern, daß nur zu wünschen wäre, man möchte sich noch öfter gerade dieses schönen Vorbildes bedienen.

München. Am 13. März wurde im Hotel Union in der Barerstraße eine Ausstellung eröffnet, die eine Reihe neuer Arbeiten von Gebhard Fugel vor die Öffentlichkeit brachte. Es handelte sich um je zwölf Darstellungen alt- und neutestamentlicher Szenen. Sie sind als Schulbilder gemeint und sollen demnächst im Köselschen Verlage vervielfältigt erscheinen. Von dem Erfolge wird es abhängen, ob die beiden Reihen fortgesetzt werden können. Die eine Serie zeigte: den Weltschöpfer über den Wassern, das Paradies, Kains Flucht, Noe, Abraham, Josephs Verkaufung, seine Erhöhung, den Zug durch das Rote Meer, die Gesetzgebung am Sinai, das heilige Zelt, die Überführung der Bundeslade, Elias um Regen betend. Die zweite Serie bestand aus folgenden Darstellungen: Christi Geburt, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Berufung Petri, die Brotvermehrung, Heimkehr des verlorenen Sohnes, Auferweckung des Lazarus, Ölberg, Verspottung Christi, die Kreuzigung, die Auferstehung, die Himmelfahrt, das Pfingstfest. Einige der Kompositionen lehnen sich an bereits vorhandene desselben Künstlers an. So Kain, Petri Berufung, der Ölberg, das Pfingstfest. Gleichwohl sind sie so selbständig neu durchgearbeitet, zum Teil vereinfacht, zum Teil bereichert, daß doch alles als Neuschöpfung erscheint. Der Zweck, dem kindlichen Verständnis die heiligen Vorgänge im ganzen wie in den Einzelheiten nahe zu führen, dürfte erreicht sein. Künstlerisch stehen die Werke auf der Höhe Fugelschen Könnens; einzelne, wie den verlorenen Sohn, wird man geradezu als Dokumente seiner Weiterentwicklung anzusehen haben. Dr. O. D.

Leonhard Thoma (München) arbeitet gegenwärtig an den Entwürfen für die figürliche Ausmalung der zum größten Teile neuerbauten Stadtpfarrkirche zu Grafenau (Niederbayern). Es ist dies eine Marienkirche und sind die Darstellungen dementsprechend gewählt. Im Chor wird als Hauptbild die Krönung Mariä dargestellt; direkt über dem Hochaltar der Namenszug Mariä, von Engeln umgeben; zunächst dem Chorbogen: »Maria erscheint den armen Seelen«; in den Stichkappen die vier Evangelisten; außerdem vier Tonbilder. Im Schiff kommt an die Chorbogenwand ein Schutzmantelbild und an die Decke als Hauptbild eine Darstellung der Geburt Christi. Die zehn Wandfelder über dem Hauptgesims erhalten Bilder von Propheten und alttestamentlichen Frauen; endlich werden noch sechs Tonbilder angebracht mit Vorbildern Mariä aus dem Alten Testament. — — Im vorigen Jahre vollendete Leonhard Thoma die Bilder in der alten Friedhofkapelle zu Dillingen. Über einem Seitenaltar in der neuen Kapuzinerkirche zu Augsburg malte er ebenfalls 1909 den Tod des hl. Joseph sowie in der neuerbauten Klosterkirche zu Lohhof bei Mindelheim die Apsis und den Klosterchor.

Köln. Eine Ausstellung von Arbeiten der Schülerinnen von Frl. A. Altenkirch erbrachte den Beweis, daß dem modernen Kunstgewerbe durch eine richtige Erziehungsmethode neue Kräfte gewonnen werden können. Die Methode beruht auf der klaren Unterscheidung zwischen dem Begriff des Kunstgewerbes und dem der bildenden Kunst. Naturstudien von Vögeln, Käfern, Schmetterlingen, von Blättern, Zweigen und Blüten dienen dazu, aus den verschiedenartigen Variationsmöglichkeiten der Formen Motive erstehen zu lassen, die sich zu kunstgewerblichen Entwürfen, zu Buchschmuck, Vorsatzpapier, Tapeten eignen. So geben die Naturstudien, die nur nach dem lebenden Modell gemacht werden, einmal die Fähigkeit, richtig zu sehen, zum andern regen sie die künstlerische Phantasie an und lassen in der Natur eine Fülle von Motiven erkennen, die vielleicht ohne das dem Kunstgewerbe nicht nutzbar gemacht würden.

Den vorwiegend dekorativen Zwecken des Kunstgewerbes wird insofern genügt, als die Naturstudie zur dekorativen Studie überleitet. Es wird dabei von der übergroßen Fülle der Einzelheiten, wie sie das natürliche Objekt zeigt, abstrahiert, indem die künstlerisch wirksamen Formen und Massen gleichsam in verstandesmäßigem Abwägen auf einer fest umgrenzten Fläche verteilt werden. Auch das Gefühl für Tonwerte und Farbennuance wird dabei gekräftigt.

Vor allem zeigt die Ausstellung an guten Beispielen, an Wandbehängen, Decken, Kissen, an Batiktüchern, Buchdecken u. a., wie aus diesen Studien die eigentlichen Entwürfe hervorwachsen. Wäre eine derartige kunstgewerbliche Erziehung allgemeiner, würde bald mit der alteingewurzelten Stillosigkeit weiblicher Handarbeiten aufgeräumt sein. Dr. G. E. Lüthgen

II. Internationale Kunstausstellung in Interlaken 1910. Zum zweiten Male wird am 15. Juli dieses Jahres in Interlaken eine kleine internationale Kunstausstellung eröffnet werden Schon letztes Jahr wurde eine solche Veranstaltung von der Kursaalgesellschaft in Interlaken mit vollem Erfolg durchgeführt, und auch in diesem Jahre haben die Herren Max Buri, Ferdinand Hodler und Albert Silvestre die Leitung der Ausstellung übernommen und die namhaftesten Künstler des In- und Auslandes zur Beschickung eingeladen. Die Kursaalverwaltung will alljährlich eine Kunstausstellung veranstalten.

Die Frühjahrsausstellung der Secession München wurde am 1. März eröffnet. In ihr kommt wieder neben den Mitgliedern des Vereines vornehmlich der junge künstlerische Nachwuchs Münchens zum Wort. Besonderes Interesse erregt die umfangreiche Schwarzweißabteilung, für welche u. a. die gesamten graphischen Werke Frank Brangwyns in London (korrespondierendes Mitglied der Münchner Secession) herangezogen worden sind.

Bonifaz Locher (München) hat im Verlauf der letzten zwei Jahre in der neuen, im romanischen Stile erbauten Pfarrkirche zu Blaichach bei Immenstadt umfangreiche bildliche Malereien ausgeführt, desgleichen auch ein Altargemälde für die Schloßkirche in Eurasburg.

Die erste juryfreie Jahresausstellung des »Deutschen Künsler-Verbandes« in München wird am 25. Mai im mittleren städtischen Schrannenpavillon am Viktualienmarkt eröffnet. Die Werke müssen frachtfrei und ohne Unkosten für den Verband am 6. und 7. Mai im Ausstellungslokal abgeliefert werden.

Denkmalpflege. Sehr Erfreuliches ist vom 50. Provinziallandtag der Rheinprovinz zu berichten. Den Hauptgegenstand der Sitzung vom 11. März bildeten die Forderungen zur Beihilfe für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz. Ganz außerordentliche Summen mußten diesmal bewilligt werden, vor allem für das Münster zu Aachen und für den Turm von Groß St. Martin zu Köln. Nachdem die umfassenden Renovierungs- und Ausstattungsarbeiten im Innern des Aachener Münsters beendigt sind, soll für eine bessere Wirkung des Chores im Äußern durch Abtragung eines Stockwerkes des ungünstig hohen Geschäftshauses Appelrath Sorge getragen werden. Zu der geforderten Entschädigung von 30000 M. wurden 10000 M. bewilligt, außerdem für eine kunsthistorisch höchst interessante Untersuchung der Fundamente des karolingischen Baues 12000 M. Die Kosten für die bisherigen Arbeiten sollen hauptsächlich durch den Ertrag einer staatlichen Lotterie in Höhe von einer halben Million gedeckt werden. — Große Schmerzen verursacht der bedenkliche Zustand der Kirche Groß St. Martin in Köln. Um den in seiner Erhaltung schwer bedrohten Turm, eins der von Memling auf dem Ursulaschrein verewigten Wahrzeichen Kölns, in seinem Bestande zu sichern, ist eine Viertelmillion notwendig. An den Kosten beteiligt sich die Provinz mit einem Fünftel bis zu 50000. M. Es wurden ferner bewilligt: für die jährlichen Kosten der Denkmälerstatistik 25000 M, für die Bauleitung der von der Provinz unterstützten Arbeiten 3000 M, für die Wiederherstellung der Stadtbefestigung von Bacharach als dritte und letzte Rate 6000 M, für die Wiederherstellung der Wallfahrtskirche in Klausen (Kreis Wittlich) als zweite und letzte Rate 8000 M. Neubewilligt wurden noch außer für Aachen und Köln 20000 M. in zwei Raten für die Mathenakirche in Wesel, einen für die Spätgotik am Niederrhein hochbedeutenden Bau (Gesamtkosten 175000 M.); für die Wiederherstellung und Aufstellung eines wichtigen Denkmals des Kleveschen Grafenhauses aus der Zeit um 1300 in der Stiftskirche zu Kleve 6800 M. in zwei Raten (Gesamtkosten 21800 M.); für den Kreuzgang des Prämonstratenserklosters zu Hamborn in spätgotischen Formen des 16. Jahrhunderts 4000 M., für die Burgruine Heimbach 5000 M.; für die Erhaltung der Überreste einer römischen Villa aus dem 1. Jahrhundert bei Bollendorf (Eifel) 5100 M.; für das durch sein Fachwerk bedeutungsvolle Meffertsche Haus in Vallendar 1500 M.; für die Wiederherstellungsarbeiten an etwa 20 Fachwerkhäusern in dem malerischen Eifelstädtchen Monreal als erste Beihilfe 1000 M; für die Herstellungskosten der von der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde preisgekrönten und angekauften Arbeit des Dr. H. Oidtmann, Linnich: Geschichte der rheinischen Glasmalerei ein Zuschuß von 4000 M. Der weitaus größere Teil der für die genannten Wiederherstellungen erforderlichen Mittel ist bereits durch den Staat, die interessierten Gemeinden sowie durch private Sammlungen und Spenden gesichert. Das Ganze bedeutet wieder einen ganz besonderen Beitrag zur Erhaltung eines Teils der fast unzähligen Kunst- und Kulturdenkmale des gesegneten Rheinlandes. A. H.

* * *

Anfrage. Ein Interessent wünscht zu erfahren, in welchen Kirchen die Darstellung der Geburt Maria von modernen Meistern gemalt ist. Vielleicht haben die Künstler, welche solche Bilder gemalt haben, oder andere Abonnenten die Güte, der Redaktion kurz über die Frage Mitteilungen zukommen zu lassen. Die Antworten werden dann weitergegeben.

BÜCHERSCHAU

Der Barockstil in Österreich. Unter diesem Titel beginnt in Nummer 8 vom August 1909 der in Linz erscheinenden »Christl. Kunstblätter« eine Abhandlung aus der Feder des bereits rühmlichst bekannten Kunsthistorikers P. Martin Riesenhuber O. S. B., die allgemeines Interesse zu erwecken geeignet ist.

Der bisher viel zu wenig gewürdigte, vielfach mißkannte Barockstil mit seinen großartigen Leistungen in Österreich wird in dieser Artikelserie wohl zum ersten Male eingehend, gründlich und vollkommen objektiv behandelt.

Der ganzen Anlage nach zu schließen dürfte sich die Abhandlung durch zahlreiche Nummern der »Christl. Kunstblätter«, vielleicht über einige Jahrgänge erstrecken. Reichliches und durchaus erstklassiges Illustrationsmaterial ist bereits gesammelt und wird der Reihe nach zur Veröffentlichung gelangen.

Wer den Barockstil nur aus dem Werke Gurlitts kennt, wird staunen, was diese Kunstepoche auch in Österreich geleistet hat; wer Igls Schriften über den Barockstil in Österreich gelesen hat, wird die Objektivität unseres Verfassers anerkennen und einsehen, daß Igls Studien noch durchaus nicht erschöpfend waren. Dr. Kuhns »Allgemeine Kunstgeschichte« behandelt den Barockstil in gediegenster Weise, kann jedoch naturgemäß der österreichischen Barocke nicht ausschließlich oder gar erschöpfend seine Spalten leihen.

So wird denn diese Barockartikelserie allen Kunstfreunden und Kunstforschern in Österreich wie über dessen Grenzen hinaus hoch willkommen sein.

Emil Edgar, Zwei Kirchen und die Architektur. Katholischer und protestantischer Kirchenbau in Böhmen und Mähren. Ein Büchlein der Propagation mit 17 Abbildungen. Wien, Verlag Anton Schroll u. Co., 2.50 M.

Der Verfasser bespricht die Strömungen auf dem Gebiete kirchlicher Architektur, wie sie auf katholischer und protestantischer Seite in Böhmen und Mähren in der letzten Zeit herrschend sind. Auf katholischer Seite findet er hiebei kaum einen Lichtpunkt. Wenn man ihm glauben darf, gilt da bis zum heutigen Tage immer noch die Gotik als einzig »kirchlicher« Stil, es fehlt jedwedes Verständnis für eine vernünftige Anpassung an neuzeitliche Bedürfnisse und Formen. Nicht nur muß jeder kirchliche Neubau unfehlbar in jener auch bei uns in traurigem Andenken stehenden, geistlosen, schematischen Neugotik ausgeführt werden, in blindem »Restaurations«-eifer werden selbst Barockkirchen zwangsweise gotisiert, ja im Interesse der »Stileinheit« auch alte romanische Bestandteile nicht verschont. Das klingt allerdings sehr traurig, und es ist nur zu wünschen, der Verfasser möchte in seiner Abneigung gegen den Katholizismus, für den ihm jegliches Verständnis abzugehen scheint, zu schwarz gesehen und geschildert haben. Mehr künstlerischer Sinn und Fortschritt herrscht dem Verfasser zufolge im protestantischen Kirchenbau, namentlich seien einige der neugebauten Los-von-Rom-Kirchen auch vom künstle-

...schen St..dpunkt se... erfre..liche Erscheinungen. In den dargebotenen Plänen, Grundrissen und Abbildungen solcher Kirchen liegt der Wert des vorliegenden Schriftchens. Daß katholische Kirchenarchitektur ein anderes Ziel und eine andere Aufgabe hat, als die protestantische, daß jene viel weniger Anlaß und Möglichkeit hat mit der Tradition vollständig zu brechen, zieht der Verfasser nicht in Rücksicht. Seine Sprache wimmelt überdies von Schnitzern, der Gedankengang ist vielfach konfus. Immerhin kann man auch von Gegnern lernen, und falls des Verfassers Darlegungen auf Wirklichkeit beruhen, ist dies für die besprochenen Gebiete nur zu wünschen.

Damrich

Das Freiburger Münster, ein Führer für Einheimische und Fremde von Münster-Architekt Friedrich Kempf und Kunstmaler Karl Schuster. 232 Seiten Text mit 93 Bildern; Freiburg im Breisgau, Verlag Herder 1906.

Auf die Baugeschichte und allgemeine Beschreibung werden im Führer nur 43 Seiten verwendet; so wird denn der offenkundige Zusammenhang mit der St. Stephan geweihten Kollegiat-Stiftskirche des nahen Alt-Breisach vermißt, allwo 14 Chorherren residierten. Diese spätromanische kreuzförmige Pfeiler-Basilika im gebundenen Gewölbesystem ist vom Urbau des Freiburger Münsters St. Mariae Himmelfahrt ebensowenig zu trennen, wie die Kathedrale St. Maria des Bischofs von Basel. Der Plattenboden des alten Freiburger Münsterchores lag etwa $2^1/_3$ m über dem des Querhauses, was an den Basen der Pfeilerdienste und Schwellen der beiden Türen unschwer zu erkennen ist. Wenn nun auch ein im Jahre 1901 an der nördlichen Chormauer ausgehobener, 3 m tiefer Schacht nur das $^1/_3$ m über die Umfassungen vortretende rauhe und nicht häuptig ausgeführte Mauerwerk ergab, so ist dies noch kein Beweis gegen die ehedem vorhandene Krypta. Wozu sollte der Chorboden in dieser großen Höhe bei der anfänglichen St. Marien-Pfarrkirche sich befunden haben, wenn nicht wegen der Krypta; möge man die Nachforschungen nur fortsetzen, und das Resultat wird die gewölbte Krypta sein, welche auch kürzlich beim Ostchore des St. Petersdomes in Worms am Mittelrhein entdeckt worden ist.

Die von Karl Schuster 1906 gezeichnete Rekonstruktion des romanischen Münsterchores kann keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben; denn ein Apsidenschluß mit 5 Seiten des regelmäßigen Achteckes hätte eine weitere Ausdehnung von $1^1/_2$ m nach Osten verlangt. Das Bauprogramm in Freiburg war nämlich ganz gleich dem der St. Marien-Pfarrkirche zu Gelnhausen in der Erzdiözese Mainz; gemeinsam ist die achteckige Vierungskuppel, die beiden geosteten Chortürme, deren gewölbtes Untergeschoß die Nebenaltäre aufzunehmen hatte; so darf denn auch die Apside für den Hochaltar, da wie dort, von gleicher Raumgröße gedacht werden. — Am Freiburger Münster war zunächst für die Seelsorge ein Leutpriester mit Kaplänen angestellt, daneben bestand ein Kapitel von Präsenz- oder Chorherren und eine Schule für Altaristen. Diese zahlreiche Geistlichkeit gab von 1354—1513 die dringliche Veranlassung zur Herstellung des dreischiffigen basilikalen Chores mit Umgang und Kapellenkranz, was im Führer leider gar nicht angegeben worden ist.

Der Führer schreibt: »In manchen Einzelheiten eilte der Meister seiner Zeit weit voraus; Beispiele dafür sind die Birnstabprofile der Gewölberippen und Bogen des inneren Hauptportales, das Durchführen dieser auf den Sockel, ohne daß sie von einem Kapitell unterbrochen werden; auch die Profilierung der Bogenöffnung der St. Michaels-Kapelle nach der Kirche zu ist derart, wie man sie sonst erst in der Zeit nach 1400 findet.«

Am Mainzer Archiepiskopal-Dom St. Martinus hat die ...7 erbaute Allerheiligen-Kapelle Quadersteinrippen, deren Hohlprofil bereits an den Diensten herabläuft, woraus erhellt, daß die Metropole des Mittelrheins mit diesem Baumotive wohl erstmals in Deutschland aufgetreten ist und der Meister des Freiburger Münsters darin später nachfolgte. — Seite 19 wird behauptet, daß die in viereckiger Umrahmung sitzenden Rosen an der Westfront der Abseiten die ersten Deutschlands gewesen und der berühmten Erwins am Straßburger Münster als Vorbild gedient hätten. Referent widerspricht; denn die gotischen Radfenster an den drei Steingiebeln der gewölbten Pfeiler-Basilika St. Maria der ehemaligen Cisterzienser-Abtei Ebrach, unweit Bamberg, sind bei der Konsekration 1285 bereits vollendet gewesen, also zu einer Zeit, wo am Freiburger Münster der Westfront-Rohbau begonnen hatte. Die herrliche Rose von 11 m Durchmesser aus Ebrach wurde unter der Direktion Riehls 1890 in das Bayerische National-Museum zu München gebracht und beim Verlassen des alten ins neue an einer Eckmauer des Hofes eingefügt, wo sie schlecht sichtbar nur als Wanddekoration ihr Dasein fristet. Man sollte so wertvolle Details unserer vaterländischen Baukunst nicht aus wohlerhaltenen Monumenten rauben; ein derartiges Radfenster der Blütegotik hat seine profilierten äußeren und inneren Stäbe und Maßwerke, bildet ein Werk des Triumphes der mittelalterlichen Steinmetzen und verlangt zum künstlerischen Abschlusse die Verglasung in entsprechender Farbenharmonie!

Architekt Frz. Jak. Schmitt in München

Neuer Deutscher Kalender für 1910. Dem Deutschen Volk gewidmet von Maximilian Liebenwein dem Maler und Christian Frank dem Schreiber. Männiglich so zum Bund Heimat in Kaufbeuren tritt (M. 2.40 im Jahr), erhält diesen Mandlkalender ohne ein Entgelt mit den grünen Heftlein Deutsche Gaue benamset. Ansonsten wird er gegen Erlegung von 100 guten Pfennigen oder 120 Heller, nit weniger 125 Cents von Verein »Heimat« zu Kaufbeuren, im bayerischen Schwabenland, frei mit der Ordinari-Post zugeschickt.

Der Titel verrät schon den kernhaften Charakter vorliegenden Wandkalenders. Mehr noch die Namen der Verfasser. Mit fester sicherer Hand hat Maximilian Liebenwein, die Nibelungentreue Deutschlands und Österreichs versinnbildlichend, zwei geharnischte, schild- und schwertbewehrte Recken, welche den heiligen Gral gegen allerlei Ungetier verteidigen, an die Stirn des Kalenders gestellt und in das Kalendarium kleine Bildnisse von Heiligen eingestreut. Zur schlichten, kraftvollen, echt deutschen Art Liebenweins fügte Frank der Schreiber die Monatsverzeichnisse.

Meister der Farbe. VI. Jahrgang, Heft 1—8. Preis des Heftes im Abonnement M. 2.—. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dauernde, wenn nicht sich steigernde Befriedigung rufen die Fortsetzungen dieses Unternehmens hervor, das sich die Aufgabe stellt, die zeitgenössische Profanmalerei zu popularisieren. Die Hefte enthalten nicht allein Reproduktionen von großer Farbentreue und zu jedem Bilde wertvolle biographische Notizen des Autors, sondern auch schätzbare Abhandlungen und kleine Kunstnachrichten. So wird der VI. Jahrgang mit einem Bericht über Stauffer-Bern und seinen Berliner Kreis eröffnet. In den weiteren Nummern folgen Briefe Metternichs aus Italien, eine autobiographische Skizze von Prof. C. L. Morgenstern, die Skizze »Ein Künstlercafé«, die Selbstbiographie Waldmüllers, verschiedene Künstlerbriefe, eine Biographie von William Morris, Jugendbriefe von Fromentin, ein Artikel über Runge und die Romantik u. a.; aus der Fülle der Bilder seien hervorgehoben Werke von A. Achenbach, Oppler, A. Zorn, Rosa Bonheur, Menzel, Hübner, Shannon. R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Die Frühjahrsausstellung im Wiener Künstlerhause, welche am 19. März durch Kaiser Franz Joseph feierlich eröffnet wurde, ist eine der interessantesten, welche diese vornehme Stätte der Wiener Kunst je geboten hat. Die besten Wiener Meister haben neben hervorragenden Künstlern aus dem Auslande ausgestellt, und Malerei wie Plastik sind durch eine Reihe ihrer bedeutendsten Namen vertreten.

Die diesjährige Ausstellung zählt, wie schon oben erwähnt, sowohl in Bezug auf Reichhaltigkeit als auf glückliches Arrangement zu den gelungensten dieses Hauses und macht in ihrer Gesamtheit fast den Eindruck einer internationalen Ausstellung. Kaiser Franz Joseph betonte dies auch während seines fast zweistündigen Rundganges wiederholt, und das Wiener kunstliebende Publikum ratifiziert dieses Urteil, indem es scharenweise nach dem Künstlerhause zieht und sich der hier ausgestellten fesselnden und künstlerisch ausgezeichneten Schöpfungen der Malerei und ihrer Schwester, der Bildhauerei, erfreut.

Nach einem recht eintönigen Winter — nur durch ein paar kleine Kollektiv-Ausstellungen unterbrochen — ist die diesjährige Frühjahrs-Ausstellung im Künstlerhause mehr denn je ein Ereignis, und es sei gleich im vorhinein zugegeben, daß dieses Mal auch recht ansehnliche Fortschritte zu verzeichnen sind. Waren vor noch nicht langer Zeit Historienbilder sowohl der Zahl wie der Qualität nach die tonangebendsten, so sind diese, zurzeit wenigstens, fast ganz in den Hintergrund gedrängt worden, — ob mit Recht oder Unrecht mag dahingestellt bleiben — die Landschaft und vor allem aber das Porträt sind in weit überwiegender Weise in den Vordergrund getreten. Laszlo, Torggler, Scharf, Schatterstein, Marie Rosenthal, Krauß, Angeli, Arnot, Horowitz, Rauchinger bringen mit ihren Porträts ohne Ausnahme ganz prächtige Leistungen. Laszlo überrascht durch eine bei ihm nicht stets wahrzunehmende seltene, tiefe Tonskala. Sein Bild der Erzherzogin Maria Theresia ist außerordentlich vornehm, das Ganze in ein diskretes Schwarzbraun getaucht und von außerordentlicher Ähnlichkeit. Altmeister Angeli hat das Porträt der schönen Frau Dr. Landau mit allen Feinheiten ausgestattet, die dem berühmten Künstler zur Verfügung stehen; ferner bringt Angeli ein Bildnis des ehemaligen Unterrichtsministers Dr. Marchet, das einen mehr repräsentativen Charakter aufweist, gleich vorzüglich in Technik wie Auffassung. Sehr gut gemalt sind besonders die Porträts von Joanowits (Professor Ludwig), Pochwalski (Professor Dr. Lang), Krauß (Admiral Graf Montecuccoli), Temple (Minister Dr. Weißkirchner), Rauchinger (Hofrat von Eger), Mandlick (Generalstabs-Chef von Hötzendorf), Scharf (Tochter des kaiserlichen Rats Degré), Koch (Erzherzog Franz Ferdinand), Rosenthal-Hatschek (Gräfin Larisch-Ledebur). Diskret und im besten Pariser Geschmack hat Arnot das Porträt eines Malers durchgeführt, den charakteristischen Kopf mit den hellen Augen fein herausgearbeitet. Das Ausland hat zu der Bildnisschau in dieser Ausstellung nur verhältnismäßig wenig beigetragen. Walther Thor, Therese v. Mor, Glücklich und Bohnenberger sowie der Berliner Coschell finden wohlverdiente Anerkennung. Der nun auch in Wien seßhaft gewordene Torggler bringt zwei goldtonige Damenporträts (Baronin Beck und Frau von Skene) von recht sympathischer Individualität. Mit diesen Zeilen ist die Zahl der guten Porträts in der gegenwärtigen Ausstellung noch lange nicht erschöpft, doch verbietet natürlich der Raum eine noch größere Ausführlichkeit.

Wenn wir auf das Genre zu sprechen kommen und unsere heimischen Künstler voranstellen wollen, so



MAX ROSSMANN STUDIE
Kohlezeichnung

möchten wir Isidor Kaufmann, den glänzenden Miniaturisten, zuerst nennen. Er hat in seinem »Kabbalisten«, dem »Rabbinatskandidaten«, dem »Sinnenden Jungen«, dem Talmudforscher im »Sabbat« wieder Meisterwerke geschaffen, die durch ein minutiös genaues Detail und eine beispiellose Technik aufs wirkungsvollste auf den Beschauer wirken. Das gleiche Stoffgebiet, nur in anderer Weise, behandelt Krestin in ebenfalls sehr effektvoller Form und mit allen Feinheiten einer echten Künstlernatur. Stauffer bringt uns in größtem Format eine vortrefflich gemalte »Obsternte«, Adams einen »Fischmarkt in Volendam«, der eine geradezu brillante Beleuchtung zeigt und auch die besondere Anerkennung Kaiser Franz Josephs fand, Duxa eine holländische Interieurszene von intimem Reiz, Zewy ein recht hübsches, gut durchgeführtes Bild »Am Spinett«. Besonderen Anklang, wohl auch schon durch sein Motiv, findet Larwins »Heurigenszene«, die mit behaglicher Breite und Feinheit gemalt ist, und Jungwirths »Abzug der Sommergäste«, auf dem Städter und Bauer in ihrer Verschiedenheit außerordentlich lebenswahr dargestellt sind. Hessls famoses Chantecler-Motiv »Der Herr im Hause« ist von köstlichem Reiz. Sternfelds »Am Teetisch« ist sehr sauber und korrekt durchgeführt und wohl eines seiner besten Bilder. Germele stellt ein reich belebtes »Strandbild von Scheveningen« aus sowie einen »Pflügenden Bauer« mit prächtig gemalter Landschaft. Schusters »Auf der Schloßterrasse«, Ruzickas

»Zur Arbeit«, Windhagers »Stickerin« sind durchweg vortreffliche Leistungen. Eugen von Blaas »Galanter Antrag« zeigt den Künstler auf der Höhe seines Schaffens; ebenso ist Julius Schmids »Spaziergang Beethovens auf einer Wiener Bastei« von mächtigem Eindruck. Sehr stimmungsvoll ist Henschls »Hoffnungslos«, das in eine Krankenstube führt und durch die koloristisch interessante Lösung des Beleuchtungsproblems großes Lob verdient. Ein recht hübsches »Wallfahrtsbild« von Karl Scholz, Herschels »Altwien-Milieu« sowie Steners so wirkungsvolle, originelle »Winternacht« sollen nicht vergessen werden. Einen Künstler von bedeutendem Können verraten die dem Orient entnommenen Bilder von Wierusz-Kowalski »Der Kairiner Barbier«, »Die marokkanischen Kamelreiter als Kriegsherolde«, und »Die Arabermädchen«. Gellers »Aus der Kriau« und »Der Markt in Krems« erfreuen durch ihre wohltuende Frische und flotte Behandlung. Einen guten Wurf hat auch Fischer mit seinem »Till Eulenspiegel« getan, der den gesamten, lustig parodierten Hofstaat in die fröhlichste Stimmung versetzt, nicht minder aber auch den Beschauer. Laci von Frecskay hat in seinem Triptychon »Eine alte Geschichte« — Blumenmädchens Verlockung, Triumph, Verabschiedung — ein ernstes Motiv mit schöner koloristischer Wirkung und warmem Empfinden, hervorragend gut pointiert; besonders kommt die antikisierende Darstellung mit ihren kraftstrotzenden Figuren dem Kunstwerk sehr zustatten. Von den Gästen fällt Jef Leempol mit seinem Aquarell »Kesselputzer«, das zu den reizendsten Bildern der Ausstellung gehört, angenehm auf, und auch ein zweites Bildchen des gleichen Künstlers »Alter Kai in Flandern« zeichnet sich durch die entzückende Feinheit im Ton vorteilhaft aus. Anders Zorn bietet mit seinem »Pelz«, diesem prächtigen Akt vor dem Feuer, der schon in Venedig reichen Beifall gefunden, eine brillante Leistung; die gleiche Anerkennung verdient auch sein Landsmann Larsson durch sein apartes Bild »In der Mutter Bette«. Ein Studienkopf »Andacht« von Van der Waay, ein feines Interieur »Die Witwe« von dem Brüsseler Diercks, Klein Chevaliers »Norderney«, Löwiths »Ungnädiger Empfang« und des talentvollen Münchners Brün »Frühlingserwachen« (ein Morgen in der Mädchenstube) sind die Beiträge, welche das Ausland gesandt, nicht übermäßig viele, aber der Ausstellung angemessene, würdige Kunstwerke. Dagegen sehen wir bei den Landschaften nur die deutschen Freunde zu Gaste. Gilbert von Canal erscheint wieder mit einem imposanten Bilde, einem Ausblick auf Dordrecht. Der Strom im Vordergrunde in starker Bewegung bei grauer Regenstimmung, die Silhouette der Stadt mit dem aufragenden Turm der Kathedrale von Nebelhauch umhüllt. Wille zeigt eine der schwermütigen Eifellandschaften, und Ernst Liebermann hat den Platz vor dem Nymphenburger Schlosse gemalt und sich damit in würdiger Weise in Wien eingeführt. Von alten Freunden des Hauses finden wir Kallmorgen, Hambüchen, Frenzel, Stagura, Clarenbach. Unsere heimatlichen Landschafter brauchen aber den Wettbewerb mit dem Ausland nicht zu scheuen. Tina Blau, Grill, Ad. Kaufman, Therese Schachner, Kasparides gehören ja zu dem eisernen Bestand der Wiener Ausstellungen. Kasparides ist diesmal mit seinem »Venustempel« und »Gewitterstimmung am Meer« besonders glücklich gewesen. Brunners »Eilende Wolken« zeugt von feiner Beobachtung und dürfte mit zu den besten Bildern der diesmaligen Ausstellung zählen. Leitners »Feldeinsamkeit« ist äußerst stimmungsvoll und von eigenartigem Tonwert. Glotz »Bautasteine«, Suppantschitsch Wachauer Bild »Blick auf Dürnstein« sowie dessen »Vor dem Burgtor«, Bernts »Motiv aus Pötzleinsdorf«, Payers »Jagdschloß im Mondschein«, Schwarz' »Herbst in Admont«, Pontinis »Enten in der Herbstsonne« und noch manche andere zeigen große Fortschritte und besonders hinsichtlich des Studiums in der Natur selbständige, freie Auffassung. Filkuka mit seiner »Vorfrühlingslandschaft aus dem Wiener Wald«, Charlemont mit einer Studie von Brioni, Horsts Bild vom Bisamberg, Köpfs »Alte Kirche in München«, Simony, Holub, Wilt, sie dürfen nicht übersehen werden; tragen sie doch alle zu dem vorherrschenden harmonischen Gesamteindruck der Ausstellung jeder in seiner Art aufs glücklichste bei.

Von Historienbildern fesselt in erster Linie Temples »Einzug Karls V. zur Krönung in Aachen«, ein für die Ausschmückung der neuen Hofburg bestimmtes Gemälde. Jordans »Die Helden«, eine Episode aus den Tiroler Freiheitskämpfen, wirkt durch seine ernste Realistik und meisterhafte Behandlung des Stoffes erschütternd. Veiths farbenleuchtender »Auszug zum Veilchenfest 1325«, gleichfalls für die neue Hofburg gemalt, schwelgt in den zartesten Tönen. Rothaugs »Kassandra« und »Die Parzen« zeigen ebenso große Technik wie eingehendes Verständnis für koloristische Wirkung. Von religiösen Bildern ist es besonders Franz Zimmermanns bedeutungsvolles »Kreuzigungsbild«, das ergreifend und erhebend zugleich wirkt und durch seine großartig stimmungsvolle Weihe die Tragödie des Heilandes in bewundernswerter Ausführung verkörpert. Als eine sehr gute Arbeit, voll von lebendigem Empfinden, muß Hamzas Bild »Gehe hin, dein Glaube hat dir geholfen« bezeichnet werden. Mit nicht geringer Geschicklichkeit ist hier der Übergang von dem Christusbild, dem das Mädchen ihr Herz im Gebet ausschüttet, zu der visionären Erscheinung hergestellt. Ein biblisches Thema zeigt Braugwyns Bild »Die Rückkehr der Kundschafter mit der Traubenlast aus Kanaan«, das, ein Meisterstück glühenden Farbenreichtums, sich den übrigen dekorativen Gemälden des vielseitigen englischen Meisters würdig anreiht. Emil Uhls »Auf der Suche nach Obdach«, das wie eine unerzählte Episode von der Flucht nach Ägypten anmutet, sperrt sich durch seine patriarchalische Feierlichkeit gegen eine Einreihung an anderer Stelle und sei deshalb als ein sehr fleißiges und mit vollendet feinem Geschmack gemaltes Bild wohl nicht unberechtigter Weise hier eingefügt.

Nicht unerwähnt sollen auch die vortrefflichen Architekturbilder Graners, darunter »Der Hof des Frühwirtshauses an der Karlskirche« sowie Fischers »Winterbild vom Karlsplatz« bleiben, ebenso das Triptychon von Kraus »San Marco«, dessen mittleres Blatt das Innere der Markuskirche darstellt.

Auf die plastischen Werke wird in einem späteren Referat zurückzukommen sein.

Einen Tag früher wie die Ausstellung im Künstlerhaus wurde auch die diesjährige Frühjahrsausstellung des Hagenbundes, dieser vornehmen Vereinigung jüngerer Wiener Künstler, eröffnet und, wie gleich im voraus konstatiert sei, mit ungeteiltem Erfolg. Auch hier dominieren fast ausschließlich Landschaft und Porträt. Von ersteren bildet eine Kollektion von »Winterbildern aus den Beskiden«, von Hugo Beer gemalt, durch ihre meisterhaft durchgeführte Naturtreue einen großen Anziehungspunkt; auch des Grazers Pamberger, der manche Ähnlichkeit mit Beer aufweist, sei anerkennend gedacht. Barth hat einige originelle Hochgebirgslandschaften zur Ausstellung gebracht; ebenso sind die Leistungen Obtresals, Siecks und Joseph Beyers ganz vortrefflich. Recht stimmungsvolle Bilder hat Kotowsky in seiner »Mühle bei Nacht« und dem fein gemalten Interieur »Aus der Jugendzeit«, dessen Motiv aus Alt-Wien von bestrickendem Reiz ist, beigestellt. Biedermeiermotive findet man auch bei Hampel mit einer außerordentlichen Zartheit des zeichnerischen Vor-

trags. Graf hat gleichfalls wie Kraus im Künstlerhause das Interieur der Markuskirche ausgestellt, mit großem Fleiß und eminentem technischen Können gemalt, vielleicht ein wenig zu viel Farbenspiel auf Kosten der Wirklichkeit; auch sein »Windhund« ist eine prächtige Leistung, nicht minder Alexanders sorgfältig studierte, mit außerordentlicher Feinheit durchgeführte Akte. Sehr schön und von tiefer Empfindung beseelt ist das Bild »St. Laurenzifest bei Taus« von dem Prager Maly, besonders die Gruppen der Bauern vor der Kirche unter den schattigen Bäumen. Die mit sicherem Blick getroffene Gruppierung der Menge, die hübsche Farbenskala der Kostüme, die perspektivisch prächtig gehaltenen Lauben, alles vereinigt sich hier zu einem Gesamteindruck von überaus starker künstlerischer Wirkung. Eine kraftvolle Individualität, verbunden mit einem gleich starken Können zeigt auch Joseph von Mehoffer in seinem Werk: »Jn einem Lorbeersaale«. Krasnowolskis »In Gedanken«, Dorschs »Schloßinterieur«, Michls überaus zarter »Blumenkorso im Bois de Boulogne« sowie die sehr reizvoll durchgeführten Zeichnungen »Pariser Typen« von Gosé (Paris) seien als durchweg weit über das Mittelmaß hervorragend noch besonders erwähnt. Hollitzer macht uns mit einer Anzahl seiner überaus sorgfältig ausgeführten Skizzen bekannt, Parin läßt uns gleichfalls seine vorzüglichen Zeichnungen bewundern, Junk bringt außer einem Azaleenstock den sehr logisch und korrekt gearbeiteten Entwurf zu einem Wandbehang, Laske eine große Zahl architektonischer Arbeiten von hohem künstlerischen Wert; besonders das Aquarell »Kärtner Markt« zeigt neben recht hübscher koloristischer Wirkung einen klaren und gesunden Blick für ausdrucksvolle Naturtreue. Bem aus Prag hat eine sehr hübsch empfundene »Maiennacht« ausgestellt, außerdem aber auch eine Lithographie, einen »Christuskopf« von ergreifendem Ausdruck und tiefer, andachtsvoller Wirkung.

Die Plastik ist an Zahl verhältnismäßig spärlich vertreten, qualitativ dagegen in recht lobenswerter Weise. Franz Upkre bringt als Erstlingswerk gleich einen gewaltigen Treffer, seine »Klagende Frau«. Ein junges Mädchen in kleidsamer Tracht, das, in die Knie gesunken, sich verzweifelt vorbeugt, die Hände an die Schläfen gepreßt. Arme, Hände und Kopf sind mit außerordentlicher Wahrheit ausgeführt, alle Details sorgfältig beachtet und das Ganze von einer bestrickenden Anmut. Man kann dem jungen Künstler nur das günstigste Prognostikon stellen. Stemolak bringt noch eine sehr porträtähnliche Büste Herrn L. v. d. Bruchs; besonders ist der Gesichtsausdruck vorzüglich und ohne alle kleinlichen Mittel herausgebracht. Recht kunstvoll und von überraschend intimer Wirkung sind Suchardas Plaketten »Märchen«; er kann sich mit denselben auch unseren großen Meistern von Ruf in diesem Genre, ohne aufdringlich zu sein, an die Seite stellen.

Künstlergenossenschaft wie Hagenbund geben in der Gesamtheit ihrer Ausstellungen ein zuverlässiges Bild der künstlerischen Bewegung in Österreich, das glücklicherweise zurzeit als ein hocherfreuliches bezeichnet werden kann. Richard Riedl

AUS DEM KARLSRUHER KUNSTVEREIN

Das neue Vereinsjahr hat bis jetzt manche interessante Darbietungen gebracht, darunter ein paar Kollektionen größeren Umfangs, die den großen Saal nahezu füllten. Seine Anhänglichkeit an den früheren Wirkungskreis bekundete Prof. F. Kallmorgen (Berlin) durch eine Sendung auserlesener neuerer Werke. In der unverfälschten Wiedergabe von Land und Leuten der »Waterkant« ist er zu Hause. So sehen wir wieder großzügige Motive vom Hamburger Hafen und der unteren Elbe, häufig belebt durch stolze Schiffe oder erfüllt von lebhaftem Menschengetriebe. Von den letzteren ist die »Mittagspause der Werftarbeiter« äußerst geschickt gegeben; dennoch empfinde ich hierbei immer den illustrativen Zug und ziehe die Bilder vor, wo er einzelne Teerjacken bei ihren Verrichtungen zeigt (»Netzflicker«, »Strandreiter«). Seine Hauptstärke liegt jedoch in dem grandiosen Doppelspiel von Wellen und Wolken, wie es ein paar Gemalde trefflich schildern. Das Künstlerpaar Trübner erschien zu gleicher Zeit: Prof. W. Trübner diesmal mit figürlichen Studien, darunter einer zum Gigantensturz, und Bildnissen, alle meist älteren Datums, Frau A. Trübner mit dem Experiment »Ein Motiv vom Starnberger See«, viermal in verschiedener Beleuchtung wiedergegeben. Themselandschaften, in den charakteristischen Londoner Nebel eingehüllt, hat sich R. Hellwag (Karlsruhe) als Spezialität erkoren. Daneben schlägt er in den weich verschwimmenden Baumgruppen aus dem »Hyde-Park« eine neue Saite an, die allerdings stark an Dills Dachauer Manier anklingt. Flüssig und mit Sinn für koloristische Feinheiten hat H. Licht (Charlottenburg) Vorwürfe aus der norddeutschen Tiefebene gemalt, wie z. B. einen tiefroten Backsteinturm hinter fahlem Röhricht. Am abgerundetsten als Ganzes war die reichhaltige Kollektion von Prof. J. Bergmann (Karlsruhe). Seine Arbeiten verkörpern eine glückliche Verbindung von Tierstück und Landschaftsbild, die von einem feinfühligen Empfinden ebenso für Linie als für Farbe getragen wird. Neben dem »Abend«, der einen Waldstrich und Kühe daran in grünlichblauem Dämmerlicht umfängt, gefällt mir die Schafherde mit dem feinen Zusammenklang der von Gelb in Braun abgetönten Tiere und dem stumpfblauen Mantel des Hüters am besten; es ist ein Werk von ausgesuchter Qualität. Von den anderen Tierbildern sei noch das »Schiffspferd« einzeln erwähnt. Unter seinen Landschaften, die vornehmlich in das Gebiet der Altrheinniederungen führen, sind eine ganze Reihe sympathischer Stücke, wie »Silberpappeln«, »Alter Apfelbaum im Frühling« und »Grauer Frühlingstag«. Nicht minder interessant sind des Künstlers Kohlezeichnungen, die zum Teil die Genesis der ausgestellten Gemalde veranschaulichen. Aus dem Nachlaß des im vorigen Jahre verstorbenen V. Puhonny (Baden-Baden) war eine Auswahl getroffen, die die Erinnerung an seine sonnig heitere Kunst auffrischte, mit der er der klassische Schilderer der schönen Natur Badens gewesen ist.

Außer den genannten Kollektionen ragten aus der Fülle der Einzelerscheinungen einige besonders hervor. Von dem rastlosen Pinsel Hans Thomas waren vier kleine, miniaturartig gezeichnete Landschaften, Reminiszenzen seines vorjährigen Schweizer Aufenthalts, zu sehen. Wahre Kabinettstücke bot auch Toni Stadler (München) in zwei sommerlichen Landschaften. Einen Schritt in neues Land wagte mit Erfolg H. Urban (München), der in seinem »Sonnenkönig« Zeppelins Luftsegler über leuchtenden Fluren zeigte. Der durch seine Lithographien volkstümlich gewordene Prof. E. Liebermann (München) bot in der »Burg im Morgennebel« ein anziehendes Heimatsbild, und ebenso naturfrisch sprach uns der »Klare Wintertag« F. v. Willes (München) an. Zwei Holländer, L. A. Koster und K. Klinkenberg, brachten heimische Motive, dieser eine »Alte Gracht in Utrecht«, die den gewandten Architekturmaler verrät, jener ein effektvolles »Haarlemer Blumenfeld«. Den Schimmer blau-weißen »Chinesischen Porzellans« hatte J. Oppenheim (Berlin) gut getroffen.

Der Nachfolger des früh verstorbenen Bildhauers Prof. F. Dietsche (Karlsruhe), Prof. G. Schreyogg, erschien mit einer großen Kollektion seiner Werke. Leidet die Ausstellung eines Plastikers meist an der

Unmöglichkeit, viele ausgeführte Werke beizubringen, für die nur die ganz anders wirkenden Modelle entschädigen sollen, so war doch der Gesamteindruck der eines soliden Könnens und ernster Auffassung der Aufgaben. Von Porträts traf man das S. K. H. des Prinzregenten Luitpold, des Malers Trübner und mehrerer Damen. Edel wirkte die sitzende weibliche Figur sinnenden Ausdrucks vor einem Grabmal, deren Formen das Gewand in harmonischem Zug umfloß. Herbe Jugendfrische umwob einen jugendlichen Johannes; allerdings drängt sich bei diesem Vorwurf gar leicht der Vergleich mit den herrlichen Schöpfungen der Florentiner Quattrocentisten auf. Anders als Schreyögg ist E. Stephany (Dresden) geartet, der in der impressionistischen Art seiner Schilderung stark von Rodin beeinflußt ist. Seine Hauptstärke liegt offenbar in der Erfassung scharfer Charakteristik, wie er sie an den männlichen Poträtbüsten betätigt hat. Von den übrigen plastischen Werken seien solche von W. Link-Karlsruhe (Tiergruppen), F. Behn-München (»Europa«) und E. Fürst-Berlin genannt. E. Vischer

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Einer von den Frühvollendeten und allzufrüh Dahingeschiedenen war H. Bek-Gran. Sein Nachlaß bewies, daß dieser reich begabte Künstler auf allen Gebieten bewandert war. Es bedeutet heute schon etwas, wenn einer aus der unermeßlichen Fülle der künstlerischen Darbietungen hervorragt, und von Bek Gran läßt sich noch mehr sagen. Selten besitzt ein Maler solch kultivierten Geschmack, selten ein Zeichner solches Stilgefühl, wie dies aus den Entwürfen zu Exlibris, Bilderbüchern, Kalendern, Prospekten usw. hervorgeht. Und zu diesem Stilgefühl gesellte sich ein reicher, poesiebegabter Geist, der jedes noch so banale Motiv neu und eigenartig gestaltete und seine Verkörperungen der Idee in reizvolle Farben zu kleiden wußte. Blatt um Blatt wurde manchem Kunstfreunde, der nicht allen Tageserscheinungen Beifall zollen kann, zur Freude. — Der in Paris lebende Deutsche Felix Borchardt debütierte mit einer großen Kollektion von Arbeiten, die, ungleich im Werte, manches Interessante bot. Das vielbesprochene Porträt des Kaisers im Jagdanzug auf blühender Heide ist keine glückliche Leistung; dagegen war in manchen Bildern, insbesondere den Marinen, Frische der Auffassung und flotte Technik zu bewundern. Vornehme, aristokratische Bildnisse in sanften, zarten Tönen brachte B. v. Szankowski. Ein zurückgehaltenes, heißes Temperament ist allen eigen, und wenn auch hier und da der Gedanke an Fritz Aug. v. Kaulbach auftaucht, so prägte der Künstler doch eine starke persönliche Note aus. Technisch noch geschickter erschien die Kollektion Bilder von O. Kálmán. Manches Stück, wie der »Jäger« oder »Der Kirchgang«, berechtigt zu großen Hoffnungen. Mit gleichfalls tüchtigen Arbeiten, die leider etwas zu stark der Scholle zu tendierten, war Marie von Brockhusen vertreten. Die Dame stellt sich überall echt künstlerische Probleme, und selbst in den Stilleben geht sie nicht ausgetretene Pfade. Vortrefflich waren unter letzteren die Levkojen und Anemonen, ferner die japanischen Schwertlilien. Eine andere Malerin Emmy Lischke war ebenfalls in ihren Blumenstücken am besten vertreten, obgleich dieselben mehr den umfangreichen Landschaften, die einen stark dekorativen Zug aufweisen, beigeordnet waren. Prächtig erschienen die üppigen Rosenbuketts in ihrer Duftigkeit und Zartheit gemalt.

Über Carl Hartmann, den vortrefflichen Maler, von dem wir schon so manche interessante Kollektion gesehen, läßt sich nichts Neues berichten. Wir freuen uns aber stets, diese feinen, ausgereiften Arbeiten zu sehen, die ein ehrliches und zugleich gesundes Naturstudium offenbaren.

Rob. Curry hat in seinen neuerlichen Winterbildern treffliche Leistungen gebracht. Vor allem geht ein Zug nach größerer Freiheit durch alle diese frisch vor der Natur entstandenen Bilder, und mit diesen bildet sich naturgemäß ein stärkerer Individualismus aus. Unter den ausgestellten Werken fesselte wohl am meisten das großzügige Winterbild aus Kitzbüchl in Tirol. Gegen Curry fielen die Landschaften von Ida Paulin ab, schon aus dem einen Grunde, weil wir mehr Anempfundenes als persönlich Erlebtes hier in den sonst mit Fleiß gearbeiteten Sachen sehen. Überhaupt gelangen wir allmählich in ein Stadium der allzugroßen Einförmigkeit. Allzu viele können heute malen, d. h. handwerklich oder technisch geschickt etwas von der Natur abschreiben. Es müssen aber nicht immer viereckige, in Öl gemalte Bilder sein, die Kulturzwecke allein erfüllen sollen, es gibt doch noch andere künstlerische Möglichkeiten. Es ist daher hocherfreulich, wenn einmal wieder andere Techniken erprobt werden.

Adolf von Hildebrand ist es zu danken, daß er zu einem Wandteppich, den Wittelsbacher Brunnen darstellend, den Entwurf geliefert hat und die Münchener Gobelin-Manufaktur dieses dekorativ wirkende Motiv vorzüglich ausführte. Vollkommen kann man sich hier dem Gedanken der Firma anschließen, wenn sie sagt, daß diese Industrie die vornehmste unter allen kunstgewerblichen sei. Und in der Tat kann dem modernen Künstler wieder die Gelegenheit gegeben werden, ein Gebiet in der künstlerischen Ausstattung von Innenräumen neu zu beleben, das in früheren Jahrhunderten, bis zu den Ausläufern des Rokoko, neben der eigentlichen Malerei als das vornehmste unter den Künsten galt.

Über eine Reihe Kollektionen von Karl Seiler, Otto Strützel, Al. Erdtelt, Otto Piltz, Ad. Heller kann man zusammenfassend nur berichten, daß alle diese bewährten Meister Vortreffliches brachten und auch dort, wo sie Varianten schufen, sich bestrebten, Erweiterungen zu geben; namentlich war dies bei Strützel der Fall, der stets versucht, Neues aus dem ihm liegenden heimatlichen Gebiete zu geben. Meyer-Basel schloß sich mit einer größeren Kollektivausstellung an, die ebenfalls die guten technischen Vorzüge dieses Schweizer Landschafters ins beste Licht setzte. Fein war zumal unter den Ölbildern ein Frühlingsbild mit blühenden Wiesen. Geht Meyer-Basel mehr auf die treue, intime Naturbeobachtung aus, so der Berliner Karl Langhammer auf eine recht dekorativ-großzügige Wirkung, der er seine persönliche Naturanschauung unterordnet. Langhammer übersetzt direkt vor der Natur und trägt in manche seiner Werke eine Stimmung hinein, die poetischer Natur ist, wie ja eigentlich das Wesen der Landschaftsmalerei nicht in reinem Wirklichkeitsausdruck bestehen soll. Im Gegensatz hierzu standen die Bilder von Ludwig Putz, die schon von vornherein durch ihr Thema »Militär- und Kriegsszenen« auf solche früher angedeutete Wirkung verzichten. Technisch geschickt und flott behandelt waren alle diese dem Soldatenstande entnommenen Motive. (Schluß folgt)

VOM NEUNTEN KUNSTHISTORISCHEN KONGRESS

Der neunte internationale kunsthistorische Kongreß ist vorüber, es lebe der zehnte! Er wird 1912 in Rom stattfinden und hoffentlich alle Teilnehmer in ungeschmälerter Arbeitskraft versammelt sehen. Gleichwohl wäre zu wünschen, daß wenigstens die Arbeitslust nicht so überschäumend wäre wie heuer in München. Man

wird dann sicher mehr wirkliche Erfolge erzielen als diesmal, wo man aus einem Gegenstand heraus fast ohne Atem zu schöpfen schon wieder in einen andern hineinstürzte. Über keinen gewann man Zeit zur Meinungsäußerung, über keinen zum ruhigen Nachdenken. Die Kunstwissenschaft beweist eben, daß sie unter den historischen Disziplinen noch eine der jüngsten ist; sie zeigt noch das jugendliche Ungestüm, welches so viel als möglich zugleich bezwingen und erringen will, ohne vorweg zu erwägen, ob der Erfolg von Dauer sein kann. Diese jugendliche Art erwies sich auch darin, daß man eine Anzahl von Fragen auf das Programm gesetzt hatte, die man recht wohl im voraus schon hätte durchprüfen und danach ad acta legen können. So fand sich eine Anregung, über die Gründung einer neuen, allen Ansprüchen genügenden kunstwissenschaftlichen Zeitschrift zu sprechen. Das hatte schon vor Beginn des Kongresses Anlaß zu einiger Erregung gegeben, sintemal die »Monatshefte für Kunstwissenschaft« weiten Kreisen als ausreichend und qualifiziert erscheinen, unter Umständen als offizielles Organ zu dienen. Unter Verwahrung dagegen, daß man diesen Monatsheften im geringsten ein Mißtrauensvotum habe ausstellen wollen, wurde gleichwohl die Prüfung der Sache einer Kommission übergeben, die am letzten Sitzungstage ihr Votum dahin abgab, an die Gründung einer neuen Zeitschrift sei schon der großen Kosten halber nicht zu denken. Mir scheint, daß man dies vorher hätte überblicken können. Nicht minder ließ sich eine Kommissionsberatung darüber entbehren, ob eine Gesellschaft zur Schaffung einer allgemeinen Ikonographie erforderlich sei. Denn, wie die Kommission ganz richtig feststellte, wie man aber auch zuvor schon hätte sehen müssen, ist eine solche allgemeine Ikonographie ein uferloses Unternehmen, bei gewöhnlichen Arbeitskräften und Geldmitteln überhaupt nicht zu leisten. So wird auch sie unterbleiben — einstweilen gedenken die Franzosen sich noch mit der Sache zu beschäftigen, dürften aber wohl auch schwerlich lange dabei bleiben — oder, wenn der jetzt gefaßte Gedanke festgehalten wird, so wird aus dem allzu weitschichtigen Projekt ein kleiner Einzelplan sich herausschälen, indem man fürs erste eine Ikonographie der Kostümgeschichte in Angriff zu nehmen gedenkt. Brachten die Erwägungen über diese Punkte somit nur ein geringes Resultat, so darf man von den Beschlüssen betreffs einer dritten Angelegenheit immerhin einigen Erfolg hoffen. Es handelt sich um die Erleichterung des Besuchs von Museen und Sammlungen aller Art, auch von kunsthistorisch wichtigen Kirchen durch Personen, die einschlägigen Studien obliegen wollen. Die hierbei vorkommenden Unbequemlichkeiten sind jedem Kunstforscher leider bekannt genug. Man dürfte dem Kongreß Dank wissen, wenn er mit seiner jetzt beschlossenen, an alle Sammlungsvorstände usw. zu versendenden Denkschrift Glück hätte. Ich wage es nur noch nicht zu hoffen. Einstweilen wird wohl die Petition für den Einzelfall und das Nachsuchen um Beistand der behördlichen Aufsichtsinstanzen noch immer aushelfen müssen. Auch eine Standesfrage wurde erörtert, nämlich die nach einer Verpflichtung sämtlicher auf kunsthistorischem Gebiet schriftstellerisch tätigen Personen, nicht unter ein Minimalhonorar zu gehen. Der beachtenswerte Vorschlag konnte gleich andern Dingen leider auch nur flüchtig besprochen und mußte der Zukunft überlassen werden. Als aussichtslos möchte ich diese Sache nicht betrachten, die zur Festigung der Kollegialität sowohl als des Standesbewußtseins beitragen muß; sind doch auch andere derartige Verbände zustande gekommen, sogar bei den lyrischen Dichtern. Daß alle diese Beratungen und ihre Ergebnisse ihren Zweck, wenn überhaupt, doch nur schwach erfüllt haben, hat sich der Kongreß auch keineswegs verhehlt und am Schlusse richtig festgestellt, daß die innere Organisation noch mancher Besserung bedarf. Tritt solche ein, bereitet man künftig die Arbeiten organisatorischer Art noch gründlicher vor, führt man, wie diesmal empfohlen wurde, die Sektionsteilung ein, so wird der Nutzen der kunsthistorischen Kongresse sicher erheblich wachsen. Für diesmal hat er mehr darin bestanden, daß man sich einmal wiedersah und aussprechen konnte, und daß die Kräfte aus den verschiedensten Richtungen sich wieder zu gemeinsamer Arbeit, zum Ausgleiche ihrer Verschiedenartigkeit an einem Punkte treffen konnten. Daß dafür München endlich einmal gewählt worden war, verstand sich eigentlich von selbst. München hat denn auch das Seinige getan, den Besuch freundlich und würdig zu empfangen und die Leitungen der großen Staatssammlungen, der Kunstverein, auch Privatbesitzer haben sichs nicht nehmen lassen, den Kongreßteilnehmern durch Ausstellungen verschiedener Art feinste Genüsse zu schaffen. Die Münchener offiziellen Vertreter der Kunstwissenschaft waren allerdings nur in spärlicher Zahl beteiligt. Von den Vorträgen — ich meine hierbei nicht die Erläuterungen, die bei Führungen gegeben wurden — trafen auf München nur zwei, freilich sehr interessante. Den einen hielt Direktor Scherman über die Beziehungen zwischen klassischer und ostasiatischer Kunst, den andern Prof. B. Riehl über seine Rokokostudien im bayerischen Donautal. Beides gewiß möglichst verschiedene Themata, aber äußerlich dadurch zusammengehalten, daß das Anschauungsmaterial und Vergleichsobjekte am Orte vorhanden waren. Auf Erfüllung dieser billig zu erhebenden Forderung war auch bei den übrigen Vorträgen gesehen, und so war das ganze Programm der wissenschaftlichen Darbietungen trotz ihrer großen Mannigfaltigkeit doch durchweg auf München zugeschnitten. Von allgemeinen Thematen wurden noch behandelt: Die offizielle Stellung der Kunstgeschichte zu den andern historischen Wissenschaften (Venturi-Rom); Hochschulmuseen und kunstgeschichtlicher Unterricht (M. Schmid-Aachen); theoretische und praktische Erfordernisse einer Systematik der Kunstwissenschaften und die Möglichkeit ihrer Berücksichtigung, nebst konkreten Vorschlägen bezüglich der Gruppierung des Stoffes (v. Schubert-Soldern-Dresden). Technische Gegenstände waren: Vorschläge zur Farbenterminologie (Waetzoldt-Berlin); die Maltechnik der alten Meister, beurteilt nach der mikroskopischen Untersuchung von Bruchstücken ihrer Gemälde (Rählmann-Weimar); Erhaltung und Herstellung von alten Gemälden, die durch Einflüsse von Licht und Luft gelitten hatten (Jehn-Paris). Die kunsthistorischen Themata führten nach Japan (Comte Vay de Vaya), Vorderasien (Sarre-Berlin), besprachen Hans Holbein des Jüngeren Baseler Jahre (H. A. Schmid-Prag), die gotische Malerei der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts in Italien (Venturi), die Autoren vlämischer Teppiche des 15. und 16. Jahrhunderts (Destrée-Brüssel), die Ulmer Plastik am Ende des 15. Jahrhunderts (Baum-Stuttgart). Ins historische Gebiet streifte ein Vortrag über die in den Fresken von San Giorgetto in Verona dargestellten Bildnisse und Wappen des 14. bis 16. Jahrhunderts (Gerola-Verona). Ein ganz modernes Gebiet betrat Béla Lázár-Budapest mit seiner Analyse der Tätigkeit des Malers Szinyei, eines unter dem Einflusse Böcklins entwickelten Vorgängers des Pleinairismus. Einen Nachruf an Franz Wickhoff und eine Würdigung seiner zum Teil unvollendeten Werke gab Dvořák-Wien, einen Bericht über die Ausbildung der wichtigen Raccolta Vinciana gab Verga-Mailand. Man sieht, wie ungemein groß und bedeutend die Darbietungen des Kongresses gewesen sind. Die christliche Kunst hatte daran ihren reichlichen Anteil durch Besprechung und auch bildliche Vorführung einer gewaltigen Zahl ihrer ausgezeichnetsten und merkwürdigsten Erzeugnisse, nicht nach der Seite ihres geistigen Inhaltes. Ein Thema dieser Art wäre für das nächste Programm lebhaft zu empfehlen. Neben den Arbeiten

in den Sitzungen fanden die Teilnehmer, wie schon erwähnt, überreiche Beschäftigung durch die Besichtigung der Ausstellungen; auch die wichtigsten Kirchen Münchens wurden besucht, deren Schätze mit rühmlicher Bereitwilligkeit zugänglich gemacht worden waren. Ein Ausflug nach Landshut und eine den Plastiken geltende Reise nach Nördlingen, Ulm und Augsburg schufen weitere bedeutende Anregungen. Endlich gipfelte alles in einem vom Prinzen Rupprecht gegebenen Feste in der Amalienburg, diesem entzückenden Juwel Cuvilliésscher Kunst, dessen Reize in dem Schimmer des Kerzenglanzes zu faszinierender Wirkung kamen. Dr. O. Doering-Dachau

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Am 1. April beging die »Kölnische Volkszeitung« die Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens. Wir entbieten dem ausgezeichneten Blatte besonders auch darum unsere besten Glückwünsche, weil es das Gebiet der Kunst in anzuerkennender und seiner hohen Bedeutung entsprechender Weise gepflegt hat.

Köln. Bei Eduard Schulte in Köln ist eine Ausstellung, die über den Rahmen des sonstigen hinausgeht. Die Münchener Luitpoldgruppe wird durch Karl Blos in ihrer spezifischen Eigenart vertreten. Damit ist gesagt, daß es sich um eine gewissermaßen oberflächliche, eklektizistische Geschmacksrichtung handelt, die aus einer Mischung von historischen Überlieferungen und modernen technischen Errungenschaften eine angenehme Bildwirkung zu erstreben sucht. Es ist reine Geschmackskunst, die Karl Blos bietet Ein wenig typische Stilisierung, eine gute moderne Technik, ein wenig literarischer Inhalt ergeben zwar kein Kunstwerk, aber ein einem breiten Publikum angenehmes Bild. Am bedenklichsten wirkt in dieser Beziehung vielleicht sein Hauptbild »Der Wanderer«. Ein was man im allgemeinen schönen Jüngling nennt in einer eleganten städtischen Kleidung während eines Spaziergangs auf dem Lande. Der Jüngling gefällt sich in der schwärmerischen Pose eines Künstlers der romantischen Zeit. Ein Anflug rührseliger Sentimentalität tut das Seinige. Allein die malerische Technik ist gut. In Bildnissen des Prinzregenten Luitpold und von Damen der Gesellschaft verrät sich dieselbe geschmackvolle Pose. Hier fällt jedoch das geschulte Auge für die warme, tonige Wirkung der Farbe auf. Daher ist es erklärlich, daß die Interieurs aus oberbayerischen Bauernstuben, die durch reizvoll feine Tonungen und klare Raumdisposition ausgezeichnet sind, eine feine künstlerische Wirkung ausüben. Hier ist der Künstler gewissermaßen zu einer sachlichen Behandlung gezwungen. Daher der Erfolg. Andererseits kann man aus dieser Tatsache wiederum abstrahieren, wieviel leichter es ist, eine künstlerische Wirkung zu erzielen auf Grund eines Motives, das inhaltlich nur geringe Bedeutung hat. Das andere, einen bedeutsamen Inhalt in künstlerische Form zu fassen, bleibt nur dem wahren Künstler vorbehalten. Dieser stärkeren künstlerischen Auffassung scheint auch der Berliner Maler Karl Hessmert zuzuneigen, der bisher in Köln noch nicht bekannt war. Von ihm sind über 50 Bilder ausgestellt, die zu einer bestimmt umgrenzten Gesamtwirkung sich vereinigen. Die intensive Leuchtkraft lichtvoller Farben wird in möglichst vielen Variationen zur Anschauung gebracht. In Darstellungen des Winters und der ersten lichten Frühlingstage werden schwierige Probleme der Beleuchtung und der atmosphärisch bedingten Farben- und Lichtperspektive gelöst. Durch einen mosaikartigen Farbenauftrag in pastoser Manier, dis Farbe durchweg als schwere Masse behandelnd, erzielt Hessmert eine Leuchtkraft und eine Tiefe des Raumes, die sehr oft durchaus überzeugend wirkt. In den reich gegliederten Frühlingsbildern und den durch die Wirkung der Flächen bedingten Schneelandschaften gelingen ihm mittels dieser Technik leuchtende Farbenwirkungen und bedeutende Variationsmöglichkeiten der Darstellung des Lichtes.

Dr. G. E. L.

Drei neue Glasgemälde in der Studienkirche St. Blasius (Dominikanerkirche) in Regensburg. In der zweiten Hälfte des September v. Js. wurden anläßlich einer längst nötigen Renovation der Studienkirche St. Blasius, welche vor der Säkularisation (1803) dem schon bald nach Gründung des Ordens in Regensburg errichteten Dominikanerkonvente gehörte, drei Glasgemälde eingesetzt, die Studentenpatrone St. Johannes Berchmans, St. Aloysius und St. Stanislaus darstellend. Dieselben sind ob ihrer wohl gelungenen Ausführung sehr geeignet, das Ansehen des Hofglasmalers de Bouché (München) zu festigen.

Bei der Höhe der Fenster, die durch einen mächtigen steinernen Stab geteilt werden, war es keine leichte Aufgabe, figurenreiche Darstellungen unterzubringen. Doch gelang es, den Stoff sowohl dem Stil des Gebäudes (hier Frühgotik) als auch dem gegebenen Raum entsprechend darzustellen. Auf leuchtenden Teppichmustern, von blau-weißen Architekturmotiven überdacht, erhebt sich in der Mitte des Presbyteriums die liebliche Persönlichkeit des hl. Aloysius von Gonzaga (Vertreter der romanischen Rasse) im weißen Chorhemd. Rechts davon erblickt man im roten Gewande eines adeligen Pagen die Gestalt des hl. Stanislaus Kostka (Vertreter der slavischen Rasse), der den Blick auf eine Madonnenstatue heftet. Endlich links tritt der hl. Johannes Berchmans (Vertreter der germanischen Rasse) im schwarzen Kleide des Jesuitennovizen hervor. Unten findet sich bei St. Joh. Berchmans die Widmungsangabe: fundavit Dr. Guilielmus Schenz rector, bei St. Aloysius und St. Stanislaus aber jedesmal: fundavit virgo Anna Hofmeister. Wie sich aus der Darlegung ergibt, sollen die betenden Studenten durch die symbolischen Farben blau-weiß, ferner schwarz-weiß-rot, in denen das Trifolium ihrer heiligen Patrone prangt, belehrt werden, daß Gottesdienst und echter Vaterlandsdienst (des engeren wie weiteren Vaterlandes) unzertrennbar verbunden seien. Regensburg, R. L.

Verband deutscher Kunstvereine. Die im Sommer 1909 gelegentlich eines Vertretertages in Wiesbaden beschlossene Gründung eines »Verbandes deutscher Kunstvereine« ist nunmehr endgültig erfolgt. Die Eintragung ins Vereinsregister ist bereits geschehen. Zweck des Verbandes ist in erster Linie die korporative Vertretung der gemeinsamen Interessen der deutschen Kunstvereine, insbesondere Propaganda für die Bestrebungen der Kunstvereine in größerem Maßstab, Festlegung einheitlicher Ausstellungsbestimmungen, Pflege der Beziehungen zu staatlichen und städtischen Behörden sowie den größeren Künstlervereinigungen, Veranstaltung hervorragender Wanderausstellungen, Herausgabe einer Statistik über das Wirken der deutschen Kunstvereine usw. Dem Verband gehören als Gründungsmitglieder an: die Kunstvereine in Barmen, Dresden, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Kassel, Köln, Leipzig, Mannheim, München, Stuttgart und Wiesbaden. Vorort ist München. 1. Vorsitzender des Verbandes ist der Präsident des Kunstvereins München, Direktor Karl Loën, 2. Vorsitzender der Leiter des Kunstvereins München, Erwin Pixis, in dessen Händen zugleich die Führung sämtlicher Verbandsgeschäfte liegt, Schriftführer Museumsdirektor Dr. R. Reiche, Barmen. In den Ausschuß wurden ferner gewählt: Oberamtmann Dr. Eckhart, Mannheim, Maler O. Segisser, Stuttgart, Maler Professor Richard

Stier, Stuttgart. Die erste ordentliche Mitgliederversammlung des Verbandes findet Mitte Mai in München statt.

Straßburg. Im alten Rohan Schloß, einem wirkungsvollen Renaissancebau, der Südseite des Münsters gegenüber gelegen, wurde am 15. März d. J. von der Gesellschaft der Kunstfreunde in Straßburg eine elsässische Ausstellung alter Porträte eröffnet, die bis Ende April dauern soll. Der Ausstellungsleitung ist es dank dem bereitwilligen Entgegenkommen von elsässischen Sammlungen und Museen, besonders aber von privater Seite, gelungen, eine ziemlich vollständige Übersicht über die Porträtkunst im Elsaß vom Ende des 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts den Besuchern zu gewähren. Die reiche Sammlung — es sind im Ganzen 741 Nummern verzeichnet und ausgestellt — bietet zugleich eine Galerie der bedeutenden Persönlichkeiten, die in der Geschichte des Elsaß während vier Jahrhunderten eine Rolle gespielt haben. Es dürfte nicht leicht möglich sein, in absehbarer Zeit ein ähnliches Unternehmen zustande zu bringen. Biehler

Baden-Baden. Die Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1910 (Dauer: 20. März bis Ende Oktober) umfaßt in den zwölf Sälen des Kunsthauses an der Lichtentaler Allee 519 Werke älterer und neuerer Kunst. Die Sonderausstellung, Abteilung für ältere Kunst, bringt deutsche Meister aus den sechziger bis achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, u. a. Böcklin, Leibl, Menzel, Feuerbach. Die Abteilung wird Ende Juli von Werken österreichischer Kunst abgelöst. Biehler

Der Salon des Indépendants (Ausstellung ohne Jury) in Paris, der am 18. März eröffnet wurde, zählt rund 6000 Bilder und Skulpturen.

Wien. Hier ist gegenwärtig die Frühjahrsausstellung des »Hagen-Bund« und seit 19. März die Jahresausstellung im Künstlerhaus zu sehen.

Dresden. Bildhauer Johannes Schilling starb am 22. März im 82. Lebensjahr. Geboren am 23. Juni 1828 begann Schilling sein Kunststudium an der Dresdner Akademie und trat nach einigen Jahren in das Atelier Rietschels ein. Von da kam er nach Berlin zu dem Rauchschüler Drake. 1853 nach Dresden zurückgekehrt, war er bei Hähnel tätig und wurde dann der Nachfolger Rietschels an der Akademie. Die vier Tageszeiten an der Brühlschen Terrasse stammen von ihm; er schuf viele Denkmäler, von denen das bekannteste das Niederwalddenkmal ist.

Flensburg. Der Verein für Kunst und Kunstgewerbe in Flensburg veranstaltet aus Anlaß des 50. Geburtstages des Halligmalers Professor Jakob Alberts eine Jubiläums-Sonderausstellung seiner Werke, gleichzeitig in der Absicht, seinen Entwicklungsgang zu veranschaulichen. Die Ausstellung findet statt vom 30. Juni bis 4. September 1910 im Flensburger Museum. Als Führer durch die Ausstellung wird ein reich illustrierter Katalog herausgegeben werden.

Krefeld. Das Kaiser Wilhelm-Museum, dessen Räume schon seit langer Zeit nicht mehr genügen, soll durch einen Anbau erweitert werden. Die Kosten für den Bau einschließlich der inneren Ausstattung sind auf Mk. 320000 veranschlagt und werden von der Stadt und aus privaten Zuwendungen bestritten.

Düsseldorf. Der berühmte Landschafter Andreas Achenbach ist am 1. April im Alter von 94 Jahren gestorben. Er war am 29. September 1815 geboren. Sein hauptsächliches Stoffgebiet waren die nordischen Küsten und die Nordsee; seine Auffassung der Natur neigte dem Dramatischen zu.

Kunstausstellung in Düsseldorf 1911. Der Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen beschloß, im Jahre 1911 im Kunstpalast eine große Kunstausstellung zu veranstalten, welche sich aus einzelnen Gruppen zusammensetzen soll. Einladungen zur Beschickung sollen nach Berlin, München, Dresden und Karlsruhe, vielleicht auch nach Wien ergehen. Daneben ist eine große Aquarellausstellung mit Beteiligung des Auslandes geplant. Sechs bis acht bedeutende Künstler können vom Vorstande zu einer Kollektivausstellung eingeladen werden. Außerdem soll sich eine Andreas Achenbach-Ausstellung anschließen, als Ehrung für den inzwischen verstorbenen Senior der Düsseldorfer Künstlerschaft. R.

Berlin. Der Verband Deutscher Kunstgewerbevereine hielt am 13. März seinen 20. Delegiertentag im hiesigen Künstlerhause ab. Als Vorort wurde wieder Berlin gewählt.

Theodor Baierl (München) hat die Ausmalung der Taubstummenanstaltskirche in Dillingen (Schwaben) und den Kreuzweg dieser Kirche vollendet. Vgl. V. Jhrg. S. 294 und 300, ferner S. 295.

Eine Jubiläums-Kunstausstellung findet in Weimar vom 1. Juni bis 30. September 1910 statt.

Frühjahrsausstellung der Münchener »Secession«. Für die Secessionsgalerie wurden folgende Werke angekauft: Burmester Ernst, München, »Selbstporträt«, Ölgemälde; Piepho Carl, München, »Schlafende Katze«, Ölgemälde; Schwalbach Carl, München, »Herbstsonne«, Ölgemälde; Seyler Julius, München, »Die Malerin«, Ölgemälde; Bauer Carl, München, »Maler Carl Piepho«, Original-Steinzeichnung.

* * *

Von Janssens »Die sieben Schmerzen Mariens« sind soeben Blatt 2 und 3 erschienen, darstellend die Flucht nach Ägypten und das Suchen nach dem Jesusknaben. Janssens verstand es gerade in dem letztgenannten Bilde meisterhaft, seelische Empfindungen wiederzugeben. Ungemein poesievoll und rührend ist die »Flucht« aus dem Heimatland geschildert. Die Betrachtung dieser Bilder gewährt hohen künstlerischen Genuß.

ZU UNSEREN BILDERN

Die farbige Sonderbeilage »Der verlorene Sohn« stellt uns in vorzüglicher Wiedergabe ein Werk des Franzosen Vigoureux (Paris) vor. Dieser gehört jener älteren Richtung der Pariser Malerei an, die ihre Werke auf einer bewundernswerten, soliden Basis der technischen Meisterschaft aufbaut. Der Künstler erzählt weniger eine bestimmte Begebenheit; vielmehr sucht er die Erzählung zu verallgemeinern, indem er die Geschichte in die Persönlichkeit legt, die als ein besonderer, klar verständlicher Typus uns aus der beigegebenen Landschaft groß entgegentritt.

Ferner geben wir Abbildungen einiger neueren Werke von Max Roßmann. Die Wandgemälde wie auch die beiden Triptycha befinden sich in der Stadtpfarrkirche zu Bad Kissingen, deren Ausmalung dem Künstler 1905 vom Staate übertragen wurde. Roßmann erhielt seine Ausbildung an der Akademie zu München und lebt seit 15 Jahren in Amorbach.

BÜCHERSCHAU

Indische Fahrten. Von Joseph Dahlmann S. J. (Illustrierte Bibliothek der Länder- und Völkerkunde.) Erster Band: Von Peking nach Benares Zweiter Band: Von Dehli nach Rom, 456 und 403 S. Herdersche Verlagshandlung. Geh. M. 18.—. Gebd. M. 23.—.

Wer in das Wunderland Indien mit seiner ehrwürdigen Geschichte und seiner uns vielfach rätselhaften Kultur und seinen üppig-phantastischen Naturbildern wenigstens im Geiste einmal eine Fahrt antreten möchte, dem raten wir, sich der Führung des Jesuitenpaters Dahlmann anzuvertrauen. Er ist nicht einer jener zahlreichen Globusbummler, die wie im Fluge durch unbekannte Länder streifen und dabei überall schnell fertig sind mit ihrem Urteil. Man merkt es sozusagen jeder Zeile dieses Reisewerkes an, wie der bescheidene Verfasser durch gründliche Studien über die Sprache, Geschichte, Kultur und Kunst des Landes sich auf seine Fahrt vorbereitet hat. So bietet sein Werk eine Fülle von Anregungen und ist geeignet, gerade auch auf die so merkwürdige ostasiatische Kunst manch neues Licht zu werfen. Daß den Verfasser das religiöse Problem Indiens besonders anzieht, werden wir leicht begreifen, und sicherlich sind es die Nachrichten über die religiösen Zustände des indischen Heidentums, über die alten und die heutigen katholischen Missionen, die nicht an letzter Stelle das Interesse jedes ernsten und gebildeten Lesers wecken werden. Der Stil ist fließend und edel, die Schilderungen sind bei aller Schlichtheit lebendig und oft geradezu farbenprächtig. Die nahezu 400 Illustrationen sind ausnahmslos vorzüglich und machen das Werk Dahlmanns zum reichst illustrierten deutschen Buch über Indien. Es wird für jeden Gebildeten, jung oder alt, ein gleich willkommenes Weihnachtsgeschenk bilden. D.

Noch einmal der Freiburger Münsterführer. In Heft 7 des laufenden Jahrgangs der »Christlichen Kunst« sieht sich Architekt Frz. Jak. Schmitt, München, veranlaßt, den vor vier Jahren im Herderschen Verlag erschienenen, von Kunstmaler (und Architekt) Karl Schuster und Münsterarchitekt Kempf bearbeiteten Freiburger Münsterführer einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. — Ohne auf die verdienstvolle Gesamtleistung irgendwie einzugehen, beschränkt sich die Beurteilung auf eine abfällige Kritik des nicht einmal den fünften Teil des Büchleins umfassenden Abschnittes, welcher der Baugeschichte und Baubeschreibung gewidmet ist.

Beide Verfasser sind gründliche Kenner des Baues sowie der darüber existierenden Literatur, womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß für dieselben bei Lösung der übernommenen Aufgabe Irrungen ausgeschlossen waren. Sachliche Hinweise auf solche werden dieselben auch sicherlich jederzeit dankbar begrüßen. Manche baugeschichtliche Fragen harren überhaupt noch einer einwandfreien Beantwortung, und so wird man auch über die versuchte Rekonstruktion des romanischen Baues hinsichtlich mancher Einzelheiten, deren Feststellung zum Teil stets eine mehr oder weniger hypothetische bleiben wird, einstweilen verschiedener Meinung sein können. Wenn jedoch Schmitt sagt: »Die von Karl Schuster gezeichnete Rekonstruktion des romanischen Münsterchors kann keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben, usw.«, so liegt das Irren ganz und gar auf seiner Seite. Was die Grundrißbildung des spätromanischen Chors anlangt, so ist diese, wie ich schon in meinen vor 14 Jahren veröffentlichten Münsterstudien nachgewiesen, durch den jetzigen Baubestand zweifelsfrei festgelegt; denn die Anfänge des romanischen Polygons sind noch offen zutage liegend vorhanden. Der romanische Chor war tatsächlich nicht größer, als ihn Schuster gegeben hat. Bei der kleinen Zeichnung im Münsterführer konnten die Belege hiefür allerdings nicht zum Ausdruck kommen. Dem Kritiker scheint zum Teil die einschlägige Literatur, vor allem die gediegenen Veröffentlichungen des Münsterbau-Vereins, woselbst in den sorgfältigen Aufnahmen Schusters die Beweise für die Richtigkeit der beanstandeten Darstellung niedergelegt sind, entgangen zu sein. Geiges

Vergleichende Gemäldestudien. Von Karl Voll. Mit 50 Bildertafeln. München und Leipzig bei Georg Müller. 1907.

Um auf dem Gebiete der Kunstbetrachtung aus der Enge des eigenen Ich herauszukommen, muß man sich einer planmäßigen Schulung unterziehen, einer Schulung des Auges und des Intellektes. Dabei wird man schneller und sicherer dem Ziele näher kommen, wenn man sich im Labyrinth der unzähligen Kunsterzeugnisse nicht erst den Weg allein suchen muß, sondern sich — wenigstens stellenweise — einer verlässigen Führung anvertrauen kann. Zu jenen Büchern, welche sich als Führer eignen, gehört nicht zuletzt Professor Dr. Volls Werk: »Vergleichende Gemäldestudien«. Der gelehrte Kenner stellt in guten Abbildungen 50 Gemälde paarweise gegenüber, die jeweils ein und dasselbe Sujet auf eine äußerlich ähnliche, aber innerlich verschiedene Art behandeln. An die Bilder knüpft der Verfasser eingehende Besprechungen, die den Beschauer in den künstlerischen Gehalt der Darstellungen einführen und mit wichtigen kunsthistorischen Faktoren vertraut machen. Man darf das Studium des Buches umso ruhiger jedermann empfehlen, als der Verfasser die Würdigung der geistigen Auffassung nicht, wie so viele Kritiker und Kunstgelehrte es tun, über der Betrachtung der formalen Werte mißachtet. S. 112 wird »Die heilige Taube«, das Sinnbild des heiligen Geistes, versehentlich gleichbedeutend mit logos genommen. S. Staudhamer

»Oberammergau und sein Passionsspiel 1910«. Von Ferdinand Feldigl. Verlag von Ludwig Rutz in Oberammergau. Preis M. 1.80.

Das Buch gibt jenen, die das Passionsspiel in Oberammergau besuchen wollen, über alles Wissenswerte Aufschluß. Es macht mit der Geschichte des Spiels bekannt, dient als Führer durch den Ort und seine Umgebung und unterrichtet über die Wohnungsverhältnisse, Fahrpläne und Preistarife. Es ist nur zu wünschen, daß das Spiel den frommen, religiösen Charakter, der ihm allein seine Berechtigung gibt, nicht verliert und lediglich eine Schaustellung für reiche Leute wird, denn damit würde es aus dem Gebiete der christlichen Kunst ausscheiden. J. Wais

* * *

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G — Sämtliche in München.

ERLEDIGTE WETTBEWERBE
für Pfersee, Immenstadt, Kaufbeuren

Die eingelieferten Konkurrenzentwürfe für die Ausmalung des Chors der neuen katholischen Pfarrkirche in Pfersee (vgl. Heft 5 des laufenden Jahrgangs, Seite 161 f.) waren bis zum 28. Mai im Studiengebäude des Nationalmuseums in München ausgestellt. Eine nicht zu verkennende Schwierigkeit hatten den Bewerbern die hoch in die Apsiswölbung hinaufgezogenen Fensterleibungen bereitet.

Den in der Übertragung der Ausführung bestehenden ersten Preis erhielten Maler Christoph Böhner und Architekt Karl Grandy, München-Pasing, Geldpreise drei weitere Entwürfe von Paul Ecke, München, Georg Kau, München und Otto Obermeier mit Friedrich Laber, München. Erwähnen muß man noch folgende Entwürfe: Das Motto Ω, ferner »Gekreuzte Winkel«, »Norne« und »Sintemal«.

Der im 7. Heft angezeigte Wettbewerb für die Ausmalung der katholischen Pfarrkirche in Immenstadt im Algäu fand am 24. Mai seine Erledigung. Bei der Preisverteilung wurde der erste Preis dem Entwurfe »Laus Deo« von Xaver Dietrich, München, zuerkannt. Den zweiten Preis erhielt Walter Illner, Loschwitz bei Dresden, mit seinem Entwurf »Tilly«, den dritten Preis der Entwurf »St. Nikolaus« von Prof. Kaspar Schleibner, München. Belobungen wurden zuteil den Entwürfen »Glorifikation« von Otto Hämmerle, München, »Schutzpatron« von Franz Reiter, München, »Christliche Kunst« von Max Roßmann, Amorbach.

Der Entwurf »Laus Deo« rechnet sehr glücklich mit den verschiedenen Umständen, welche zu berücksichtigen waren: mit der Flachheit der Kuppel, mit den umgebenden, nicht für Malerei bestimmten Teilen der Decke, die meist von zarten, duftigen Schlingpflanzenmotiven in Stukko überzogen sind, endlich mit der, wenn auch geringen Düsterheit der Kirche selbst. Die Schwierigkeit, für eine Kugelkappe die fast unmöglichen Verkürzungen zu berechnen, hebt der Künstler dadurch, daß er mittels einer trefflich gemalten Architektur den Raum in die Höhe zieht, zu der hin sich alles in hellstem Lichte auflöst, das von oben mächtig herabflutet und eine Schar von Himmelsbewohnern umfließt, welche den Heiligen zur Glorifikation in Empfang zu nehmen gesandt sind. Die Farben der vier Darstellungen aus dem Leben des hl. Nikolaus (Erwählung zum Bischof, Stillung eines Sturmes auf dem Meere, Rettung unschuldig Verurteilter, Speisung in Hungersnot) sind warm und leuchtend, auch kräftig, doch, mit Rücksicht auf die zarten Stuckornamente, so überlegt, daß das Bild zur Geltung kommt und doch nicht aus seiner Umgebung gleichsam heraus- und herunterfällt. Ausgezeichnet waren auch die beigegebenen Studien und Skizzen zu Einzelfiguren und -gliedern. Neben diesem Entwurf erfreuen auch die anderen preisgekrönten Projekte durch hohe künstlerische Qualitäten. Die Entwürfe waren bis zum 3. Juni in München, Karlstraße 19, ausgestellt. Die beiden Ausstellungen ließen recht erkennen, was man in der letztvergangenen Zeit auf dem Gebiete der Kirchenausmalung zu bieten wagte, und was dagegen heute eine ernste Künstlerschar anstrebt.

Im Wettbewerb um die Ausführung eines Kriegerdenkmals für Kaufbeuren erhielt den ersten Preis einstimmig der Entwurf »Siegfried« von Prof. Jakob Bradl, München, den zweiten Preis das Motto »Der Sieg« von Wilhelm Lechner und Alfred Glaser, München, den dritten Motto »St. Georg« von Hans Sertl, München. Zum Ankauf wurde empfohlen Motto »Hellas« von k. Bauamtsassessor Karl Hoepfel und Bildhauer Mattes, beide in München. Nach dem Protokoll der Jury war für die Beurteilung der preisgekrönten Entwürfe maßgebend »beim ersten Preis die ungemein sympathische und für die alte einstige unmittelbare Reichsstadt Kaufbeuren überaus passende Lösung der Aufgabe bei guter plastischer Formengebung, beim zweiten Preis der gut geschlossene Aufbau, die originelle Idee und die Harmonie zwischen Plastik und Architektur, beim dritten Preis der gute Gesamtaufbau und die hervorragende Durchbildung der plastischen Gruppe.« Die Entwürfe waren im alten Münchner Rathaussaal ausgestellt.

A. H.

AUS DEM KARLSRUHER KUNSTVEREIN

Kunst und Handwerk, eines der Hauptschlagworte der modernen Kunstbestrebungen, hat sich auch die »Vereinigung für angewandte Kunst« in Baden zur Devise erkoren. Die Berechtigung des Grundsatzes ist wohl zur Genüge erkannt; wieviel jedoch auf dem eingeschlagenen Wege zu tun bleibt, beweisen die steten Neugründungen solcher Vereinigungen und deren Darbietungen. Auch hier ist manches Versuch geblieben und befriedigt nicht restlos; aber gerade hierin liegen wertvolle Keime, da die Empfindlichkeit des Publikums gegen künstlerische Verstöße geschärft wird und diese wieder anspornend auf die Künstler zurückwirkt. Die Vereinigung umschließt ungefähr fünfzig Maler, Bildhauer, Kunstgewerbler einerseits, sowie Handwerker und Geschäftshäuser andererseits. Die hierfür gerade nicht günstigen Lokalitäten des Kunstvereins sind im Mai für

die erste Ausstellung des Unternehmens freigehalten und bieten in einer Anzahl in sich geschlossener Raume die Erzeugnisse der freien und der angewandten Kunst. Eigenartig wie immer, vielleicht etwas zu monumental, mutet das Empfangszimmer von Prof. H. Billing an, mit leichtem Anklang, besonders in der Form des Sofas, an die Biedermeierzeit, die sich auch in dem warmen Braun mit schwarzen Friesen und dem grün-gelben Damastbezug ausdrückt. Alles ist jedoch durchaus selbständig verarbeitet, besonders bei den auf hohen Stollen ruhenden Vitrinen. Die scharf umrissene Wirkung wurde erst möglich durch die mustergültige Ausführung der Firma Distelhorst. Während Gemälde von R. Hellwag und Prof. F. Fehr die Wände zieren, bergen die Vitrinen eine Fulle vorzüglicher Arbeiten nach Entwürfen von Thoma, Binz, Süß u. a., die von der Großherzoglichen Majolika-Manufaktur Karlsruhe ausgeführt sind. Erzeugnisse der letzteren beherrschen in langer Reihe den großen Saal von einfachen Vasen und Gebrauchsgegenstanden bis zu großen Prunkstücken und Gruppen. Hier ragen Dekors mit Putten und stilisierten Pflanzen von Thoma und Süß, in Farben und Glasur mit italienischen Faiencen wetteifernd, hervor. Ebenso in Biskuit oder mit weißer Glasur ausgeführte Figuren und Gruppen von H. Binz, Taucher, Kollmar und J. Jansen, von letzterem eine intime »Flucht nach Ägypten«. Von P. Seidler (Konstanz) sind Keramiken da, deren Hauptreiz bei schlichten Formen in der in verschiedenen Farben verfließenden Glasur liegt. Fernerhin bietet der als Kunstladen gedachte Raum bemalte Holzschachteln, zur Neubelebung alter Schwarzwälder Kunst, nach Entwürfen von Göhler, Kusche und Johs (Pforzheim), sowie Kästchen in Lackarbeit, gleichfalls von Göhler. Geschmackvolle, getriebene Teller bringt Kusche, von der Werkstatt C. F. Otto Müller ausgeführt. Decken und Kissen von Ria Lossen bekunden viel Stilgefühl. Von den paar Gemälden sei das sogenannte »Altarbild« von Hildebrand (Pforzheim) erwähnt, eher ein Familienbild oder eine Lebensaltergruppe: unter Bäumen eine sitzende Mutter mit ihrem Kind, links ein Mann in mittleren Jahren, rechts ein Greis. Das von Hodler stark beeinflußte Bild laßt die unbefangene Natürlichkeit vermissen. Besser als die dem heutigen verwöhnten Geschmack nicht völlig zusagende Plakat-Kollektion sind Entwürfe zu Exlibris, Postkarten, Reklameartikeln von H. Schrödter und J. Pouhonny; bei letzterem ist ein großes Verständnis für Flächenkunst bemerkenswert. Das Herrenzimmer von H. Göhler ist mit den bequemen Polsterstühlen um den Kamin ein traulicher Innenraum; als einzig Fremdes fällt der gar nicht zu den Gobelins der Möbel und dem Teppich gestimmte grün und gelb lackierte Schrank heraus. Dagegen sind die Gemälde Göhlers in gutem Sinne dekorativ. Das nun folgende Damenzimmer Großmanns ist ganz Biedermeier, sogar bis zu dem grellgrünen Möbelbespann mit weißen Nagelköpfen. Am besten ist der weiße Kachelofen gelungen, wie ja der Künstler auf diesem Gebiete schon manches Gute geschaffen hat. In den vorderen Saal sind ein freundliches Kinderzimmer und ein Kneipraum eingebaut, das erstere von H. Eichrodt gefällig, ohne viel Neues zu bringen, im Vorraum ein possierliches Kasperltheater von J. Pouhonny. Das im ganzen schlichte Kneip- und Konventzimmer zeigt, daß auch auf diesem konservativen Gebiete eine Auffrischung möglich ist, die sich vom Präsidiumsstuhl bis zum Bierseidel erstreckt (von Kohler-Durlach entworfen, von den vereinigten Schreinermeistern ausgeführt). Außerdem bietet der Raum Kunstverglasungen, Beleuchtungskörper (Prof. Ule) und eine Heizkörperverkleidung (Crecelius).

E. Vischer

KUNSTBRIEF AUS BREMEN

Wellenförmig stellt sich die Kunstentwicklung der freien Reichs- und Hansastadt Bremen dar. Dabei ist sie aber ununterbrochen, verschwindet wohl zuweilen fast ganz, um dann wieder auf einen neuen Höhepunkt geführt zu werden. Sieht man von der romanischen Periode ab, die in ihrem reifsten Stadium im Dome ein prachtvolles Monument der Nachwelt überliefert hat, so werden diese Höhepunkte in der späten Gotik und der späten Renaissance verkörpert. Als dritten darf man dann vielleicht, wenn nicht alles täuscht, die Gegenwart in Anspruch nehmen. Die Gotik redet zu uns in Bremen aus den schönen Backsteinkirchen, die, in ihrer Art grundverschieden von ihren Verwandten in der Mark und mehr noch im preußischen Ordenslande, eher den Kathedralstil des Westens übernommen haben, und die sich in ihren buntglasierten Ziegeln mit ihren schiefen, schimmernden Kupferhauben außerdentlich reizvoll präsentieren. — Auch in der Plastik zeigt sich die Abhängigkeit der Stadt von der westlichen Kultur. »Roland der Ries' am Rathaus zu Bremen« ist der typische Vertreter für die dortige Kunst jener Zeit, und für die großen Apostelbilder, ebenfalls von der Wende des 14. Jahrhunderts, die den Oberstock des schönen Rathauses zieren, ist die direkte Abhängigkeit von Köln nachgewiesen; vielleicht kann man sogar einen rheinischen Meister für sie in Anspruch nehmen. Bremen selber scheint wenig eigene künstlerische Kräfte hervorgebracht zu haben; denn als es galt, nach etwa 200 Jahren dem alten Rathaus eine schmucke Fassade zu geben, da ließ man, wie uns die Chroniken melden, einen Meister Lüder van Bentheim kommen, der dann den gotischen Bau durch eine prachtvolle Außenfront zu einem der schönsten aller deutschen Stadthäuser umgewandelt hat Mit seinem Werke setzte eine große Blüte der Baukunst ein, die alle jene typischen Häuser in Bremen schuf, schmal und hoch mit hübsch ausklingenden Giebeln, die ruhigen Ziegelflächen durch Hausteinbänder und Gesimse belebt. — Seit etwa 10 Jahren nun scheint die Stadt im Begriffe, zum dritten Male einem künstlerischen Höhepunkt zuzustreben. Seit der erfolgreichen Tätigkeit des Direktors der Kunsthalle, Dr. Pauli, datiert eigentlich erst dieser neue Aufschwung. In seinen Bestrebungen fand er dabei den stärksten Rückhalt an dem Kunstverein, der so ganz im Gegensatz zu andern gleichnamigen Instituten sich wirklich einen Förderer der Kunst nennen kann. Er ist der Besitzer und Schöpfer der Kunsthalle, also der eigentliche Macher der Kunst. Die Stadt gibt ihm einen Jahreszuschuß von etwa 30000 M., mit dessen Hilfe es ihm möglich ist, die prächtigen Neuerwerbungen zu betätigen. Daneben ist ein Galerieverein zu nennen, dem die Kunsthalle manches gute Werk zu danken hat. Die Sammlung ist im allgemeinen wenig bekannt, und doch gehört sie mit zu den besten, die Deutschland aufzuweisen hat. Ich möchte hier nur einige Namen herausgreifen. Neben den trefflich vertretenen Nazarenern erscheint Ludwig Richter, ferner eine Reihe unbekannter, aber tüchtiger Bremer Künstler aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Von E. Leutze birgt die Sammlung dessen Hauptwerk, Washingtons Übergang über den Delaware, das in zweiter, endgültiger Ausführung sich im Kapitol zu Washington befindet. Dann folgt die Generation der Achenbach, Camphausen, Defregger usw. Von Feuerbach ist ein Mandolinenspieler, ein Selbstbildnis der Künstlers, vorhanden, von Böcklin der prachtvolle Abenteurer, von Thoma eines seiner schönsten Werke, der Rheinfall bei Schaffhausen. Von den Modernen sind aus der Sammlung zu nennen: Zwei Seestücke von Courbet und ein Herrenbildnis von Manet. Als besonders interessant sodann ein Frühwerk Monets, la femme à la robe verte, ein Bildnis der ersten Frau

des Künstlers. Wenn nicht deutlich Claude Monet 1866 darunter stände, würde jeder unbedenklich eine Schöpfung Manets darin erblicken, daher das Interessante. Besonders gut ist Trübner vertreten mit seinen Frühbildern, ganz in Leibls weicher malerischer Art, und einem späteren mit dem charakteristischen giftigen Grün. Es folgen weiter Liebermann mit einigen Glanzstücken, Slevogt, Corinth mit dem Bildnis des Dichters P. Hille. Auch bei der plastischen Abteilung möchte ich mich nur auf einige Namen beschränken. Daß Bremen, die Stadt mit dem einzigen guten modernen Kaiserdenkmal und dem schönen Rosselenker Tuaillons auch in der Kunsthalle hierin gute Werke aufzuzeigen hat, darf man erwarten: Tuaillon, Barlach und Gerstel sind die markantesten Erscheinungen.

Damit wäre ein Bericht über Bremen als moderne Kunststadt im wesentlichen erschöpft. Vielleicht sieht es so aus, als wäre meine obige Behauptung von einem neuen Höhepunkt zu weitgehend. Darum sprach ich aber vorläufig nur von einem Streben darnach. Was sonst dem künstlerischen Werte einer Stadt den beredtesten Ausdruck verleiht, die Baukunst, scheint jedoch in dieses Streben noch nicht einbegriffen zu sein. Denn sie zehrt hier noch allzusehr von den Künsten der Vergangenheit mit einer besonderen Vorliebe für das alte Barock, das am Rathause seine glänzendste Lösung fand. Ob auch nun wieder, wie früher so oft, eine fremde Kraft kommen muß, um hier die richtigen Wege zu weisen?

KÖLNER KUNSTLEBEN

Daß sich die Tätigkeit eines Museumsdirektors nicht darauf beschränken kann, nur Stücke der Vergangenheit zu erwerben, ist wohl selbstverständlich. Denn einmal ist aus den Perioden, die hinter uns liegen, fast nichts mehr zu holen, und dann mahnen die vielen Fälscher-Geschichten der jüngsten Zeit zu besonderer Vorsicht. Man darf es darum als die Aufgabe eines Leiters solcher Kunstinstitute hinstellen, gute, moderne Stücke zu erwerben, um der Mitwelt ein lebendiges Bild vom Schaffen ihrer Zeitgenossen zu übermitteln, vorausgesetzt natürlich, daß der Charakter der Sammlung solche Erwerbungen zuläßt. Ebenso wichtig erscheint mir aber die Aufgabe, ständig die vorhandenen Schätze zu revidieren, um Einseitigkeiten der Vergangenheit wieder wett zu machen. Hier heißt es beschneiden, dort entfernen, wechseln oder aufs neue pflanzen. Denn das konservative Element ist für jede Galerie die sicherste Gewähr baldiger Erstarrung. So hören wir denn allenthalben von Neuordnungen der Galerien in Petersburg und Madrid so gut wie in München und Berlin. Auch das Kölner Wallraf-Richartz-Museum ist nun aus seinem langen Schlafe aufgerüttelt worden, und im ganzen Bau ist es unter dem neuen Regime Hagelstange lebendig geworden. Überall regte und regt es sich. Alles soll neu geordnet und dabei besonders die Bestände auf ihre Qualität hin geprüft werden. Mancher Lorbeer, den die Vorzeit allzufrüh verlieh, muß unbarmherzig jetzt beschnitten oder gar entfernt werden. Aber gerne wird mancher, der anfangs mißtrauisch den Umwälzungen gegenüberstand sich zur Partei der Neuerer schlagen, wenn er deren glänzende Erfolge sieht.

Im Erdgeschoß ist zunächst die römische Abteilung ganz neu geordnet worden und zwar sehr günstig, so daß die schönen Erzeugnisse der römisch-rheinischen Töpfer- und Gläserkunst, von denen gerade Köln eine so prachtvolle Sammlung aufzuweisen hat, bedeutend besser zur Geltung kommen. Dabei sind die Hauptstücke schon durch ihre Aufstellung als solche gekennzeichnet worden. Gründlicher noch wurden die Räume der mittelalterlichen Plastik vorgenommen. Die Wände sind in hellem Blau gestrichen, wie es ländliche Barock-Kirchen und Bauernküchen zeigen. Dem Wollen der modernen Museumstechnik kommt man damit durchaus entgegen, deren Forderung dahin geht, dem Kunstwerke sein Leben als Einzelwesen durchaus zu lassen und es vollständig von der Wand loszulösen. Ich glaube kaum, daß sich solche Anschauungen lange halten werden, und schon jetzt macht sich anscheinend eine Reaktion dagegen bemerkbar. Der große Kalkarer Schnitzaltar, ein Hauptstück der Kölner Skulpturensammlung, ist jetzt gründlich gereinigt und von der Langswand an die Schmalwand geschoben. Um dem Schaden des Oberlichtes vorzubeugen, soll er durch seitliche kleine Scheinwerfer beleuchtet und dadurch auch die tiefer liegenden Teile für das Auge hervorgeholt werden. An Neuerwerbungen sind in dieser Abteilung zu verzeichnen ein sitzender Apostel des ausgehenden 14. Jahrhunderts und ein hl. Nikolaus des 16. Jahrhunderts, zwei gleich gute Stücke mit schöner, alter Polychromie. Ein kleinerer Sonderraum ist der modernen Plastik reserviert worden. Es ist wirklich dankenswert, es wurde aber auch die allerhöchste Zeit, daß man sich endlich darauf besinnt, daß wir auch eine moderne Plastik haben, die verdient, in ihren besten Stücken durch die Museen der Mit- und Nachwelt zugänglich gemacht zu werden. Der Raum ist mit otterfarbigem Kochelleinen bespannt, auf dem die Bronzen ausgezeichnet stehen. Als Neuerwerbungen sind hier zu verzeichnen eine vorzüglich komponierte, wenig bekannte Gruppe eines Eberbezwingers von L. Tuaillon, der bekannte Athlet von Stuck und von demselben ein lustiger und delikater Zentaur, delikat natürlich in der Technik, nicht im Sujet; als letztes ein Kugelspieler von Nic. Friedrich. Neu hinzugekommen ist auch eine Sammlung von Plaketten, die charakteristische Proben von ersten Künstlern dieses Faches vereint.

Den Glanzpunkt der Neuordnung stellen unzweifelhaft die drei Alt-Kölner Säle dar. In tiefem Violett, im sogenannten caput mortuum sind die Wände gestrichen und geben einen erstaunlich guten Unterton für die von Gold strotzenden Bilder ab. Dadurch, daß die Decke 1—2 m tiefer gezogen und in hellem Weiß gestrichen wurde, führte man eine große neue Lichtfülle zu. Geradezu überraschend schön ist der festlich vornehme Eindruck, den die Säle nun machen. Hei, wie glänzt und glitzert es auf den Bildern jetzt von farbigem Edelgestein, wie prachtvoll wirken nun die Koloraturen eines Meisters der Sippe und der Glorifikation, und wie brilliert nun gar in seinem Kolorit der Meister des hl. Bartholomäus! Den Ehrenplatz der Madonna mit der Wickenblüte nimmt nun Lochners süße Madonna im Rosenhag ein Das schöne vielgeschmähte Altärchen aber, in einem schlichten Rahmen an der Schrägwand hängend, trägt die neue Unterschrift: »Kölnische Schule vom Anfang des 15. Jahrhunderts — Kreis des Veronikameisters — Madonna mit der Erbsenblüte.« Manches Minderwertige ist Gott sei Dank aus den Räumen entfernt worden, so daß die Bilder in ihrer Ellenbogenfreiheit nun erst einzeln ganz zu Worte kommen können. Zwei prachtvolle Neuerwerbungen zeigt die Kölner Schule: Eine Kreuzigung vom Meister des Marienlebens, von einer Wärme und Sattheit, dabei von einer Delikatesse im Ton, wie sie dieser große Unbekannte nicht wieder erreichte. Es ist in allem wohl sein bestes Werk, dabei vortrefflich erhalten und ganz frei von späten Retuschen. Das zweite Bild, eine Krönung Mariens, stammt von einem Kölner Meister aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit eigenartig unbeholfener Handschrift in den fratzenhaften Köpfen, aber von einem glänzenden Kolorit.

Der südwestliche Raum hatte schon früher bei Gelegenheit der Neven-Du-Mont Ausstellung seine neue Ausstattung erhalten, wobei die Wände in hellem Grau

gehalten wurden. Namentlich der Künstlerkreis der siebziger und achtziger Jahre ist hier vereinigt, der von Courbet seine stärkste Anregung erhielt: Leibl, Trübner, Munkácsy, Lenbach, Uhde, Böcklin, Steinhausen, Thoma, Seibels, Te Peerdt und als Neuerwerbung Legros. Die übrigen Neuerwerbungen der modernen Kunst sind im Kreuzgange untergebracht. Außer den früher bereits mitgeteilten sind hier noch hinzugekommen Liebermanns Judengasse, eins seiner reifsten Werke in der sprühenden Lebendigkeit in Farbe und Form und der geradezu verblüffenden Beherrschtheit der Mache, ferner ein reitender Kürassier von M. Slevogt, ein prachtvolles Frauenbild von L. Putz und als Hauptclou das Porträt eines jungen Mannes von Vincent van Gogh. Nicht der späte van Gogh mit seiner eigenartigen Schwärmerei für Gelb und Blau tritt uns hier entgegen, sondern der klassische, der sicherlich einmal in der Kunstgeschichte seinen Denkstein bekommt. Auf dem violetten Untergrunde geben die beiden Haupttöne Grün und Blau einen Klang von einer Stärke, wie sie kein zweites Bild der ganzen Sammlung aufzuweisen hat. Man darf das Bild als die glücklichste Bereicherung ansprechen, die das Museum in den letzten Jahren zu verzeichnen hat.

Dr. H. Reiners

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

(Schluß)

Als einer der talentvollsten Künstler auf dem Gebiete des Plakats gilt L. Hohlwein. Mit den einfachsten Mitteln versteht er es, das gestellte Thema gleichsam auch malerisch als »Schlagwort« prägnant und klar graphisch darzustellen. Hinzu kommt noch die Erfindungsgabe des Künstlers, der, dem jeweiligen Gegenstand entsprechend, dafür auch den künstlerisch passenden Ausdruck findet. An die Dachauer Malerkolonie erinnerten die feinsinnigen Landschaften von Felix Bürgers, die alle mehr oder weniger auf einen weichen Ton abgestimmt waren und dadurch eine gewisse Gleichförmigkeit zeigten. Von stärkerer Rassigkeit sprachen die Malereien von Hans Best. War manches vielleicht etwas derb, so sprühte doch in all den breit und wuchtig hingestrichenen Porträts ein starkes Temperament, das allmählich die glattere, bräunliche Art der Bauernmalerei überwunden hat und zu einer Freiheit hindrängt, die vielversprechend ist. Vor allem gefielen uns die Bildnisse bekannter Maler, welche durch ihre Unmittelbarkeit und Frische der Mache glänzten. Das energische Streben, die Form zu betonen, auf Plastizität hin zu arbeiten, kündet sich ebenfalls in dem tüchtigen Bilde einer grasenden Kuh. Hieraus leitet sich auch das starke Talent für die Bildhauerei Bests ab, die in den zwei mitausgestellten Arbeiten prächtig zur Geltung kam. Wenn nicht alles täuscht, so steckt in diesem Künstler ein größerer Plastiker als Maler.

Tüchtige und zugleich liebenswürdige Arbeiten brachte wieder einmal Klara Walther, von der wir schon oft vortreffliche Arbeiten gesehen. In einigen frischgemalten und glücklich gewählten Motiven des Isartales zeigt die Künstlerin großes Talent und ein Streben nach vorwärts. Das sicher und zielbewußt gemalte, lichtdurchflutete Interieur mit jungen Mädchen läßt auch einen Geschmack erkennen, der dem Banalen und Alltäglichen abgewandt ist. August Lüdecke zeigte neuerdings in einer größeren Kollektion von Tierbildern, hauptsächlich Kühe auf der Weide, daß er ein routinierter Maler ist. Bewunderung einer kolossalen Geschicklichkeit wird man diesem Maler nicht versagen können; aber schließlich sind denn doch die Tiere sowie die Gegenstände der Natur nicht Licht- und Luftträger allein; man möchte auch von dem Wesen der Natur manchmal einen Hauch verspüren. Diesem Faktor wird A. Kühles, der talentvolle Schilderer des Rokoko und Biedermeier, eher gerecht. Wir leben mit, wenn der Künstler uns von den alten Städten und Dörfern erzählt, die noch ein gut Teil von jenen geheimnisvollen und malerischen Winkeln aufweisen, in denen sich träumen läßt von vergangenen Zeiten. Dabei versteht der Maler, was heute fast zur Seltenheit geworden, jedes noch so einfache Motiv zu einem Bild zu gestalten und durch die Verteilung von Licht und Schatten klare und ruhige Wirkungen zu erzielen.

Die zweite Ausstellung, welche die »Achtundvierziger«, eine der Gruppen innerhalb der Münchner Künstlergenossenschaft, veranstaltete, reihte sich der ersten würdig an. Wir erkennen zwar hier kein neues Programm, es soll auch keines proklamiert, sondern nur gezeigt werden, daß auch die Alten und Jungen der Genossenschaft Bilder, Skizzen, Studien malen, die achtungs- und lobenswert sind. Wonach aber die heutige Welt drängt, das sind Persönlichkeiten, die neue Wege weisen können, die Mehrer der Kunst sind, die nur das interessiert, was ihnen neu erscheint, Wegbahner, die auch das schließliche Fertigmachen für minderwertig halten, weil dies unter Umständen viele können. Es sind daher auch die meisten der Künstler, die hier zu Wort kommen, treffliche Könner, vom verstorbenen Hermann Kaulbach, von Schleich, Erdtelt, Willroider, A. Echtler angefangen bis zu den Malern Otto Gampert, M. Schiestl, von Gietl, L. Bolgiano, H. Rettig, Lynch of Town, F. Kirchbach, P. Thiem, den Bildhauern Ed. Beyrer, Ludwig Dasio, Bernauer, Otto Lang und noch vielen anderen. Vereinigungen solcher Art erlangen eine Berechtigung erst dann, wenn sie außergewöhnlichen Charakteren die Wege bahnen. Und diese nehmen wir gerne mit all ihren Fehlern; ihre Verfehlungen, Übertreibungen, ihre sogenannten Verirrungen sind nur Begleiterscheinungen eines heißen Ringens und neuer Eroberungen.

Franz Wolter

DIE NEUERWERBUNGEN DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS IM JAHRE 1909

Das Bestreben der Leitungen unserer großen Museen, so viel als möglich bestehende Lücken in den Sammlungen durch den Erwerb erstklassiger Werke zu schließen, ist begründet in dem Wesen der musealen Einrichtung. Nicht immer gelingt es bei der Schwierigkeit der Beschaffung, gutes Material aufzufinden; es ist daher erfreulich, wenn wir sehen, daß das Bayerische Nationalmuseum im verflossenen Jahre doch manch' hervorragendes Stück erwerben konnte.

Der glänzende Dekorationsstil des anbrechenden Rokoko, wie ihn der feinsinnige Effner begonnen und später der geniale Meister Cuvilliés weitergeführt, wird repräsentiert durch die Ausstattung eines Zimmers, das einst der bayerische Gesetzgeber Wigeleus Aloysius von Kreitmayr, im Hause Burgstraße 3, bewohnte. Vorläufig können nur einzelne Teile, insbesondere die reich geschnitzte und vergoldete Rokokoumrahmung des Marmorkamins, gewürdigt werden, da das gesamte Werk einer endgültigen Aufstellung noch harrt. Von den verschiedenen flott geschnitzten Möbeln dürfte eine der Spätgotik angehörende Truhe mit Schild und Schlüsselfänger durch die große Einfachheit und Schlichtheit Freunde finden.

Wie fest die Holzplastik noch in dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts an der gotischen Tradition haftete, zeigt uns ein Flügelaltar aus der Schloßkapelle von Öl-

kofen bei Grafing, eine der allerbesten Neuerwerbungen. Sind die glanzvergoldeten und tadellos erhaltenen Figuren der Madonna und der beiden Heiligen Georg und Erasmus sicher datierte Arbeiten vom Anfang des 16. Jahrhunderts, so auch die Malereien, welche aber auf Stiche und Holzschnitte gleichzeitiger Meister zurückgehen. In prägnanter Weise hat Konservator Dr. Halm im Dezemberheft der ›Christlichen Kunst‹ bei Besprechung des Altares diese Abhängigkeit dargelegt. So erfreulich diese Erwerbung ist, so bedauert man doch anderseits, daß dieser reizende Altar aus seiner idyllischen Umgebung herausgerissen wurde. Wenn man es eben vermeiden kann und die Gewähr gegeben ist, daß ein Werk an Ort und Stelle erhalten bleiben kann, so wäre es sogar die heiligste Pflicht, einen solchen Schatz von seinem ursprünglichen Bestimmungsort nicht zu trennen.

Die Holzfigur eines heiligen Florian, leider stark restauriert, entbehrt nicht einer gewissen Ähnlichkeit mit den beiden herrlichen Gestalten des heiligen Rasso und des heiligen Georg in der Frauenkirche; der Meister unseres neuerworbenen Feuerheiligen dürfte jedoch mehr Geistesgemeinschaft besitzen mit dem Autor des überlebensgroßen Reliefs einer schmerzhaften Maria vom Chorbogen der Stadtpfarrkirche in Dingolfing, welches ebenfalls das Nationalmuseum nun sein eigen nennt. Die bauschige, dekorativ-malerische Gestaltungskraft, die Eigentümlichkeit eines freieren Übergangsstiles oder eines frühen Barock, besonders in Niederbayern zum Ausdruck gelangend, kommt in letzterem Werke neben der feinen Silhouettenwirkung ganz vortrefflich zur Geltung. Aus dieser Epoche jener gotischen ›Sezession‹ waren bisher recht wenig charakteristische Werke in der Sammlung zu sehen.

Mehr in das traditionelle Gebiet der späten Gotik führen zwei ikonographisch interessante Reliefs aus dem Leben der heiligen Ottilia von einem Altar der Kirche zu Mörsach bei Gunzenhausen. Bildlich noch bedeutender erscheint das Relief einer Totentanzdarstellung. Über dieses merkwürdige Stück hat gleichfalls Dr. Halm eine eingehende, scharfsinnige Abhandlung im letzten, zweiten Bande des ›Münchener Jahrbuchs für bildende Kunst‹ veröffentlicht.

Zwei zierliche Tonreliefs ›Kreuzigung‹ und ›Krönung Mariens‹ mit liebevoller Detailbehandlung deuten nach Rosenheim, dem Sitze eines Keramikers von achtbarer Geschicklichkeit auf dem Gebiete einer beliebten Reproduktionskunst. Von den zwei Marmorbüsten, welche ehemals der Grabplastik des südlichen Friedhofes in München zur Zierde gereichten, verdient das Selbstporträt Roman Anton Boos' den Vorzug. Ein ungewöhnlich reiches und sicheres plastisches Können spricht aus den energischen Zügen jenes hochgeschätzten kurfürstlichen Hofstatuarius.

Unter den Gemälden begrüßen wir als höchst erfreuliche Erwerbung eine dem Wolf Huber zugeschriebene ›Heimsuchung Mariä‹, welche, lebhaft in der Farbe gehalten, den Dürerschen Einfluß nicht verleugnen kann. Sie zeigt, wie stark die Persönlichkeit dieses großen Mannes auch Künstler im Banne hielt, die gewiß auch ganz Selbständiges leicht und vortrefflich zum Ausdrucke hätten bringen können.

Reicher als in früheren Jahren ist der Zuwachs an Metallarbeiten und keramischen Erzeugnissen. Zunftbecher in Form eines Hammers, Bronzeklopfer, wundervoll in Silber getriebene Gebetbucheinbände des rühmlich bekannten Augsburger Goldschmiedes Thelot wechseln ab mit Eisenarbeiten, häuslichem Gebrauche entstammend, und kleinen Kostbarkeiten aller Art, unter denen ein goldener Verlobungsring aus dem 14. Jahrhundert mit der herzlich-sinnigen Inschrift ›Ich Din, Du Min‹ nicht die letzte Stelle einnimmt. Aber auch die ernste Arbeit eines Bronzeschwertes der frühen Hallstatt-Periode ist beachtenswert, nicht allein durch die Fundstelle, den Waginger See, sondern durch den gut erhaltenen Zustand, der uns eine feine, überaus geschmackvolle, nicht alltägliche Formengebung vermittelt.

Nymphenburger und Frankenthaler Porzellan haben in ihren bedeutsamen Meistern, wie Dominikus Auliczek und Franz Bastelli, würdige Vertreter. Beim Vergleich all dieser reizvollen Nippes fällt es wohltuend auf, daß gerade die Nymphenburger Manufaktur, speziell in den unbemalten Produkten, eine hervorragende Stellung einnimmt. Dort, wo der Schmuck der Farben diskret und zart gehalten ist, entspricht er am ehesten unserem modernen Kunstempfinden. — Nürnberger, Bayreuther, Ansbacher Fayencen des 18. Jahrhunderts schließen sich in einer zweiten Vitrine würdig den vorhergehenden Objekten an.

Einiges Kostümliche, wie ein Lederkoller des 17. Jahrhunderts, eine kulturgeschichtlich wertvolle Sammlung geschnitzter Spazierstöcke (Geschenk des Herrn Kommerzienrats K. Braun), ferner eine Serie Stoffmuster mögen nicht unerwähnt bleiben. Gerade Proben von Textilien verdienen mehr Aufmerksamkeit, da die Fachabteilung des Bayerischen Nationalmuseums nach dieser Richtung hin einer Erweiterung bedürfte. Und hier ist es weniger das dankbare und ergiebige Gebiet des Barock und Rokoko, als das des Mittelalters mit seinen vornehmen, schwungvollen, raumschmückenden und raumfüllenden Motiven. Eine kleine, allerdings äußerst feine Probe, ein Samtrest mit Granatapfelmuster, bezeichnet jenen künstlerischen Höhepunkt des Geschmackes und der Technik, der später kaum mehr erreicht wurde. Franz Wolter

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee

Innerhalb Jahresfrist hat sich im Berliner Kunstleben manches von Bedeutung eingestellt. Voran die Königliche Akademie der Künste, Berlin. Sie reiht anscheinend planvoll Auslandsausstellungen aneinander. Nachdem ihre Engländer Sehnsucht nach deutschen Porträts erweckt, gab sie der hiesigen Gesellschaft von Sammlungsmäcenen, dem Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, Raum für seine Ausstellung von Bildnissen des 15.—18. Jahrhunderts. Unbekannter Privatbesitz von Porträts, durch Stilleben ergänzt, kam zum Vorschein und teilweis im Katalog zur Wiedergabe. Wiederum werden neue Sehnsuchten wach, diesmal nach der Zeit vor dem (dort nur spärlich vertretenen) 15. Jahrhundert, da die landläufige Verherrlichung der Renaissance einer Probe durch mittelalterliche Porträts, wenn auch nur in Reproduktionen, bedarf. Jetzt wurden wir durch die romanische Kunst von Botticelli bis Goya und V. Lopez geleitet, einschließlich eines besonders innigen F. Francia und einiger Franzosen von H. Rigaud an; aus dem Norden bekamen wir wenig Deutsches (B. Bruyn, B. Strigel, J. Sandrart und ein paar Spätere) und etwas mehr Niederländisches, von der Zeit um 1520 (Meister der Magdalenenlegende und Barend van Orley) an, mit Siegen Rembrandts über seine holländischen und flämischen wie wallonischen Kollegen.

Dieser Ausstellung von 1909 folgte eine vom Winter 1910: Werke französischer Kunst des 18. Jahrhunderts. Fürsten- und Staatsbesitz hat beigesteuert, voran der Vorrat aus den Schlössern der preußischen Krone. Von den repräsentativen Bildnismalern Louis XIV. ging es mit abnehmendem Prunk zur Weibeskultur des Rokoko, bis über die Zeit der Vigée-Lebrun hinaus. Vor allem treten die älteren Watteau, Lancret und Pater hervor. Chardin steht chronologisch zwischen ihnen und den Jüngeren, stilistisch steht er abseits oder weit über sie hinaus. Nun die Süßigkeiten von Boucher und von

dem hier auch Ernsteres leistenden Greuze; und endlich das Haupt-Novum der Ausstellung, der bisher nur dürftig zugängliche Schlußmeister des alten Regimes: Fragonard!

Und die Kunst für Religiöses? Jene Zeit der feinsten Kunst für Irdisches kann sich nicht auf dieses beschränkt haben, teils wegen des Ideales, teils wegen des — Marktes. Für letzteren arbeiteten sogar Boucher und Boudoin. Die Ausstellung läßt uns hier völlig im Stich, etwa die Esther-Gobelins ausgenommen, die nach von de Troy seit 1738 gearbeitet wurden, und deren hoher Formen- und Farbengeschmack mit einer Klage ob Überschreitung des Flächenstiles doch nicht erledigt ist. Was aber Mignard, Largillière und Oppenord aus früherer, Chardin, Moreau und andere aus späterer Zeit an christlichen Stoffen bearbeitet haben, blieb noch verschlossen.

Der Zwang zur Kürze des Referates tut uns erst recht leid vor einer Parallel-Ausstellung französischer Farbstiche des 18. Jahrhunderts, die das Kupferstichkabinett veranstaltete Voran stand der Erfinder des Druckes von mehreren Farbenplatten, J. C. Le Blon; neben Porträts (z. B. des Kardinals A. H. Fleury nach Rigaud) war von ihm ein Veronika-Schweißtuch zu sehen. Mit Ersatz des Stiches oder der Radierung durch andere Verfahren setzten die Reihe F. Janinet und L. P. Debucourt fort, beide Meister des graphischen Genres. Auch französische Graphik des 19. Jahrhunderts kam dann in jenem Kabinett; F. Gaillard, einer der letzten eigentlichen Kupferstecher, leistet mit Porträts von Päpsten und von Dom Guéranger Allerfeinstes.

Das Gegenteil der uns verlorenen Meisterkunst aus Altkultur boten Ausstellungen aus Neukultur: aus Amerika und Ungarn. Sie zeigten die elegant gewordenen, auf Überwirkung ausgehenden Empfänger von mitteleuropäischem Kunstexport, manchmal sozusagen den Wilden im Frack.

Die Ausstellung amerikanischer Kunst fand März und April 1910 ebenfalls in der »Akademie« statt, begleitet von einem erläuterungsreichen Katalog.[1]) Die bereits bekannten Namen traf man wieder, mit oder ohne Überschätzung. So den mit Amerika nur durch Abstammung zusammenhängenden, für den jetzt größten Maler Englands geltenden »Hofmaler der englischen Eleganz« J. S. Sargent, von dessen Wand- und Deckengemälde für eine Bibliothek in Boston, den religiösen Wandel der Menschheit zeigend, wir gerne Photographien des bisher Fertigen sehen würden. So den in Amerika nur eben gebürtigen G. Melchers, neben dessen Porträts hier eine »Madonna« von bekanntem weltlichem Typus war. So den ebenfalls europäisierten J. M. N. Whistler. Seinen Anhängern mag das Entzücken über seine Gemälde (deren hervorragendstes etwa: »Auf dem Balkon«) überlassen bleiben; allgemeiner konnten seine Radierungen gefallen, die jedoch — namentlich straff zusammengefaßte Blicke aus Venedig — wirkungsreicher vom Kupferstichkabinett ausgestellt waren. So endlich gerade daneben den Graphiker der amerikanischen Arbeitsstadt J. Pennell.

Unter den im weiteren Unbekannten überrascht uns vor allem G. de F. Brush. 1855 geboren, in Paris (bei Gérôme u. a.) gebildet, scheint er ganz Amerikaner geblieben zu sein und durch seine zweimalige Porträtdarstellung »Mutter und Kind« mindestens Kenner zu befriedigen. Das Thema ist überhaupt beliebt, bis in seine religiöse Nuance hinein. So bei W. M. Hunt (gleichalterig mit dem englischen Präraffaeliten Hunt), der ebenfalls europäisch — auch an Millets Seite — durchgebildet ist. So auch noch bei der M. Cassatt.

Wirklich religiöse Kunst fanden wir wenig, vielleicht mangels Gewöhnung an dortige Gefühlsart; jedenfalls fehlte Sakrales ganz. Voranzustellen: J. La Farge (geboren 1835, Schüler Coutures und jenes Hunt); er variiert das schon bei uns sehr variante Thema des Nikodemus mit einer besonderen Hingebung. Pariser und Holländer Schüler ist G. Hitchcock (geb. 1850); »Mariä Verkündigung« von ihm reicht über Äußerliches hinaus, ebenso »Zwei Jünger am Grabe«, weniger das malerisch eindrucksvolle Bild »Mariens Besuch bei Elisabeth« von H. O. Tanner (geb. 1859, Philadelphia- und Paris-Schüler, anscheinend »der« religiöse Maler unter den Ausstellern). Das Übrige ist kirchliche Architekturdarstellung und dergleichen (von dem zum Teil an V. van Gogh erinnernden C. Hassam und anderen).

[1]) Im Mai im Münchener Kunstverein ausgestellt. D. R.

Eine »Meeresanbetung« von A. B. Davies führt zum nur Weltlichen hinüber. Landschaften mit zitterndem Laub, mit zartduftigen Aktdarstellungen in bald mehr zeichnerischer, bald mehr impressionistischer Manier, mit Stimmungen vom Hudson, mit Traummotiven, mit Nebelverschwimmung und dergleichen mehr sind am zahlreichsten, sodann Porträts. In Genre und Interieur kommt einzelnes Gute. Die Gemälde, die uns den Ruf »Echt amerikanisch« entlocken, sind vorwiegend Bilder von Hochgebirg und Strand.

Die Ausstellung ungarischer Maler war im Februar 1910 von oder wenigstens in der »Secession« veranstaltet, organisiert von dem Budapester Galeriekustos Meller; dazu kamen eine Sonderausstellung bei Schulte von L. Márk (als der Maler des »Budapest von heute« im eigenen »modernen Salonstil« bezeichnet, geboren 1869, Schüler von Benczur, sodann in München und Paris), und eine Ausstellung ungarischer Hausindustrie (Hohenzollern-Kunstgewerbehaus). Der die letztere erläuternde Direktor des ungarischen Landes-Kunstgewerbe-Museums, E. v. Radisics, sieht in den Produktionen des ungarischen Volksstammes hauptsächlich Malerisches. Die vom Kräftigen bis zum Schreienden gehende Farbe kennzeichnet auch die erstgenannte Ausstellung, etwa ausgenommen M. v. Munkácsy, von dem wertvolles Kleinere bis zu seinem »Golgatha« (1883) zu sehen war. Religiöses kam am reichlichsten von A. Nagy (»Meister, wo bist du?«, »Ave Miriam«, »Das neue Vaterunser« und analoge Radierungen sowie Tapisserien), auch von dem bisher wohl bekanntesten K. v. Ferenczy (»Kreuzabnahme« 1904 und andere), von A. Körosföi (»Ego sum via«), von J. Rippl-Rónai (Tapisserie »Geburt und Tod Christi«). Erwähnen wir nur noch die älteren L. v. Paál und P. M. v. Szinyei, den Direktor der Budapester Malschule, sowie den jüngeren F. Strobentz, so ersparen wir uns eine Begründung, warum wir auf die mehr oder minder »dekorativen« Pußta-Varianten von Paris und Berlin nicht näher eingehen. (Schluß folgt)

KLEINERE AUSSTELLUNGEN

Aachener Museumsverein. Unter den modernen Kunstausstellungen, die der Aachener Museumsverein während des verflossenen Vereinsjahres (April 1909 bis März 1910) in den Räumen des städtischen Suermondt-Museums veranstaltete, sind eine Reihe bemerkenswerter Namen vertreten. Kollektivausstellungen veranstalteten: Eine Gruppe meist im Sinne der alten belgischen Historienmalerei arbeitender Lütticher Maler, (darunter A. Defize und E. D'Hont), der Düsseldorfer Historienmaler Albert Baur, der Frankfurter Landschafter H. Dümler, dessen ruhige Stimmungsbilder fast zu sehr den Einfluß der Thomaschen Richtung verraten, die bekannte, im Anschluß an die modernen Franzosen arbeitende Künstlergruppe »Brücke«, die von Dresdner Malern und Plastikern gebildete Vereinigung der »Elbier«, die als echte Sachsen einen kleinen Hang zur Biedermeierei in modernem Sinne wieder aufleben lassen,

Hans von Volkmann-Karlsruhe, dessen Ausstellung durch eine große Anzahl Eifelbilder für Aachen besonderes Interesse gewann, Prof. K. Schmoll von Eisenwerth-Stuttgart, der Antwerpner E. Farasyn, der mit ausgeprägter Liebe für starke Farbwirkungen das Leben am Strande darstellt, A. Purtscher-München, der namentlich auf dem Gebiete des Hundeportrats schnell bekannt gewordene Tiermaler der jüngeren Münchener Schule, und endlich Th. Schindler-Mannheim, dessen ruhig und schlicht mit subtiler Pinselführung gemalte Bilder die selbstsichere Einfachheit eines ausgereiften Talentes verraten, auf das mit Nachdruck hingewiesen sei. Zahlreiche andere Künstler schickten einzelne Stücke, so E. Erler-Samaden, Prof. L. Dettmann-Königsberg, W. Bertelsmann, Worpswede, H. Goovaerts-Maastricht, Pfaehler v. Othegraven-Berlin, R. Zimmermann-Krefeld u. a. Von Aachener Künstlern sind folgende Namen vertreten: P. Bücken, der bekannte Eifelmaler, C. Hartig (Weimar), H. Bolz (Paris), A. Krebs, N. Oestreicher (München), J. Mataré und die beiden Goldschmiede B. Witte und H. Steenaerts, die eine geschmackvolle Ausstellung zahlreicher, meist zu kirchlichem Gebrauch bestimmter Arbeiten veranstalteten. Dr. E. R.

Köln. Das Beste, was der Kunstverein in den letzten Jahren allhier zu verzeichnen hat, war die jüngste Ausstellung, die den Manen des Hans von Marées gewidmet war. Es waren fast dieselben Werke, die man in Frankfurt zu sehen bekommen hatte, auch hier zu einer höchst geschmackvollen Sammlung vereinigt. 38 Gemälde und 60 Zeichnungen gaben im Verein mit einigen Reproduktionen einen vollständigen Überblick über des eigenartigen Künstlers Schaffen. Das große Publikum hat im allgemeinen wenig von der Ausstellung gehabt, weil es sie einfach nicht verstanden hat, und auch ein Vortrag von Meier-Graefe hat wenig genützt. Aber trotzdem war die Ausstellung ein Ereignis, und dem Kunstvereine sind die Kölner Kunstfreunde dafür zu Dank verpflichtet.

Ein neuer Kunstsalon hat sich hier aufgetan, geleitet von Fräulein C. Kaufmann, in den Räumen, in denen ehemals Lenobel seine Ausstellungen zeigte. Das Beispiel ihres Vorgängers, der sein Ausstellungsgeschäft aufgeben mußte, hätte doch die Dame ein wenig vorsichtiger machen sollen. Umsoweniger kann man begreifen, daß sie gleich für die erste Ausstellung eine Sammlung herzlich unbedeutender Werke bringt. Das macht skeptisch. Die weitere Entwicklung ist abzuwarten.

Im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums haben die Mitglieder der Kölner Ortsgruppe des B. D. A. eine Ausstellung einiger ihrer Werke veranstaltet. Es genügt wirklich, wenn ich die Namen nenne: Eberlein, Kurth, Stiller, Kiefer, Bopp, Fabricius, Senz, Schaupmeyer, Endler, Mattar, Müller-Jena, Pflaume und Renard.

Im Wallraf-Richartz-Museum sind beide Direktoren eifrig tätig, die Räume geschmackvoll und neuzeitlich herzurichten und die Bildwerke neu aufzustellen. Über die Neuordnung werde ich ein andermal, sobald sie vollendet ist, eingehender berichten. Hier sei nur mitgeteilt, daß die Gemäldegalerie folgende Neuerwerbungen zu verzeichnen hat: Von Liebermann die in Farbe und Form Leben sprühende »Judengasse«, eins seiner besten Werke, von Uhde ein Bild seiner Töchter im Garten, koloristisch und als Lichtstück gleich ausgezeichnet. Putz schließt sich an mit einem tonig äußerst delikaten Frauenbild. Unter den jüngsten Erwerbungen seien ebenfalls nur drei genannt: Ein kraftvolles Knabenbild von V. van Gogh, ein herrliches Stilleben von C. Schuch und ein reitender Kürassier von M. Slevogt. — Ende dieses Jahres soll im Museum eine große Gedächtnis-Ausstellung veranstaltet werden, aus Anlaß des zehnten Todestages von W. Leibl. Dr. H. Reiners

Leipzig. In Leipzig hat sich kürzlich eine »Secession« gebildet, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, durch Jahresausstellungen dem nicht sehr ereignisvollen Leipziger Kunstleben neue Kräfte zuzuführen. Sie hat in den für diese Zwecke sehr hübsch zugerichteten Räumen des städtischen Kaufhauses eine erste Ausstellung arrangiert, die nicht gerade sehr interessant, aber im ganzen doch ganz qualitätsvoll sich präsentiert. Trotzdem die neue Gründung als eine Art Opposition gegen die schon bestehenden Künstlervereinigungen, den Leipziger Künstlerverein und den Leipziger Künstlerbund aufzufassen ist, haben doch auch diese mitausgestellt, so daß man einen ganz interessanten Überblick über das künstlerische Schaffen der Stadt gewinnen kann. Von den — meist jungen — Künstlern der Secession sind vor allem die Interieurs von Schulze-Rose zu erwähnen, dann ein Nachtstück von A. Leistner, und die historischen Bilder aus der Zeit des Befreiungskrieges von W. Syratschok. Von den bekanntesten Leipziger Künstlern hat Horst-Schulze eine Anzahl Gemälde ausgestellt, darunter ein sehr reizvolles Bild »Spielende Kinder« an einem Bergsee. Etwas an Kaiser erinnern die Landschaften von W. Stumpf; ganz wirkungsvoll ist ferner ein Porträt von G. Wustmann und ein Stilleben von Grimm-Sachsenberg. Famos sind die stark impressionistischen Bilder von Lederer-Weide und eine vorzügliche Schneelandschaft von J. R. Müller. Von auswärtigen Künstlern ist sehr gut M. Beckmann-Berlin mit einem lebensgroßen Doppelbildnis vertreten, dann Heinrich Hübner-Berlin mit einigen hübschen Interieurs und Landschaften aus Japan. Von den Worpswedern tritt H. Vogeler und O. Modersohn durch feine sonnige Landschaften hervor. Von den Münchener Meistern hat unter anderen Richard Pietzsch einige großzügige Landschaften ausgestellt, dann Richard Kaiser und H. v. Hayek. H. Groeber hat einige treffliche Porträts geschickt, Ch. Vetter mehrere seiner bekannten Münchener Straßenbilder. Nicht sehr angenehm fallen die gewollt-neoimpressionistischen Bilder der Künstlervereinigung »Brücke« in Dresden auf, in ähnlichen Bahnen geht M. Pechstein-Berlin. Vorzüglich sind die kleinen Tempera-Studien von F. Reutsch-Leipzig, sehr interessant präsentieren sich auch die gezeichneten Aktstudien von E. Einschlag-Leipzig. Von den graphischen Arbeiten sind besonders erwähnenswert die Kaltnadelradierungen von H. Wolff-Königsberg, dann die famosen Holzschnitte von Jungnickel-München und W. Klemm-Dachau. Unter den Plastiken ist eine größere Anzahl Arbeiten des Leipziger Secessionsmitgliedes R. Carl ausgestellt, von denen nur die kleineren Bronzefigürchen zu befriedigen vermögen. Sehr tüchtig ist eine Büste in Kalkstein von A. Kuntzsch, ferner eine Bronzegruppe »Der Kuß« von F. Pfeifer-Dresden und die Arbeiten von J. v. Bary-Doussin-Dresden und A. Daumiller-München. Dr. Sch.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ausschmückung der Pfarrkirche in Blaichach (Algäu). Diese nach Plänen des verstorbenen Ministerialrats Hofl, zur Zeit der Ausführung Bauamtmann in Kempten, erbaute Kirche, eine stattliche, einschiffige Anlage in romanischen Formen, mit Kassettendecke im Langhause und gewölbtem Chore, wurde künstlerisch ausgestattet und geschmückt. Die Firma Steinicken & Lohr (München) fertigte die Altarmensen und die Kanzel aus Kalkstein mit Schmuck in rotem Marmor. Hofsilberarbeiter Harrach (München) stellte in Treibarbeit die Altarretabeln und den Kanzeldeckel her und schmückte sie unter Anwendung von Vergoldung und Halbedelsteinen. Zu den Reliefs des

Hochaltars schuf Bildhauer Alois Müller die Modelle. Für die Seitenaltäre malte Josef Guntermann Tafelbildchen. Die großen, freien Wandflächen über den Altären, Apsis und Chorbogenwand füllte Bonifaz Locher unter Zugrundlegung eines vom Pfarrer entworfenen Programmes. Eine Gesamtskizze zu diesen Wandmalereien enthält der 5. Jahrgang (1909), Seite 361.

Einen beachtenswerten Fassadenschmuck hat der in gotischen Formen gehaltene Neubau des Architekten Max Osterrieder zu Munchen in einer in Freskotechnik ausgeführten Madonna mit dem Kinde erhalten. Das Bild ist eine Schöpfung von Professor Julius Diez, der zur Ausführung den Kunstmaler Karl Voraus beigezogen hat.

Karlsruhe. Von den anläßlich eines Preisausschreibens zu einem Großherzog Friedrich-Denkmal in Karlsruhe eingelaufenen 36 Entwürfen badischer Künstler wurden folgende prämiiert: mit dem 1. Preis der Entwurf »Zähringen« des Architekten Franz Kuhn-Heidelberg, mit dem 2. und 3. Preis die Entwürfe »Eckpfeiler« bzw. »Kraft und Frieden« des Bildhauers Hermann Binz-Karlsruhe. Der Kuhnsche Entwurf gibt den Großherzog auf einem Throne sitzend, während die erwähnten beiden andern Entwürfe ihn zu Pferd darstellen. Dem Preisgericht gehörten an die Bildhauer Professor A. v. Hildebrand, Professor L. Tuaillon, Professor J. Floßmann, sowie die Architekten Professor J. Gräbener und Professor W. Kreis. E. Vischer

Speier. Das von Prof. Dr. Gabriel von Seidl erbaute historische Museum der Pfalz wurde am 22. Mai von S. K. H. Prinz Rupprecht eröffnet.

Kunstmaler Hänfling (München) malte im Auftrag des Vorstandes des Ingolstädter Meßbundes eine künstlerische Aufnahmsurkunde, welche Papst Pius X. anläßlich seines Beitritts zum Meßbund überreicht wird.

Münchener Jahresausstellung 1910 im Kgl. Glaspalast. Die Ausstellung wurde am 1. Juni eröffnet. Sie ist reichhaltig beschickt; es sind die Kunstzentren Düsseldorf, Karlsruhe und Weimar in besonderen Abteilungen vertreten; außerdem bringen noch die auswärtigen Künstlerkorporationen »Verein Berliner Künstler«, die »Schleswig-Holsteinische Kunstgenossenschaft« und der »Verband deutscher Illustratoren« geschlossene Kollektionen zur Ausstellung. Aus München beteiligen sich die Künstlervereinigungen »Bayern«, »Luitpold-Gruppe«, »Münchener Aquarellisten«, »Bund zeichnender Künstler« und der »Verein für Originalradierung« mit Kollektiv-Ausstellungen. Den verstorbenen Künstlern Hermann Kaulbach und Anton Heß sind Gedächtnis-Ausstellungen gewidmet. Eine besondere Bereicherung erhält die Ausstellung noch durch Sammelausstellungen von Werken der Professoren Ludwig von Löfftz und Philipp Röth. Die »Scholle« wird erst im nächsten Jahre wieder mit einer Kollektion im Glaspalast auftreten. Eine größere Anzahl japanischer Kunstblätter gelangt des weiteren noch zur Ausstellung.

Ludwig Gamp †. Am 23. Mai starb in München Bildhauer Ludwig Gamp. Geboren 1856, besuchte er in den Jahren 1873—1880 mit Unterbrechungen die Akademie in München. Seine Lehrer waren die Professoren M. von Widnmann, von Miller, Eberle und Wagmüller. Schon als Akademieschüler erhielt er für seine Arbeiten die höchsten Auszeichnungen, ebenso später bei verschiedenen Konkurrenzen. Die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«, der Gamp seit der Gründung als Mitglied angehörte, reproduzierte in ihrer Jahresmappe 1894 einen Entwurf des Künstlers zu einem Brunnen mit thronender Madonna, 1895 seinen Kruzifixus, den der bayerische Staat erwarb und in Bronzeguß für die neue St. Paulskirche in München ausführen ließ. Der Künstler war hauptsächlich auf dem Gebiete der Profankunst tätig. R.

In Düsseldorf starb am 16. Mai Heinrich Lauenstein, Professor an der Akademie daselbst, wohl der letzte Vertreter der Nazarenerrichtung. Er war 1835 zu Hudessum bei Hildesheim geboren, lernte seit 1859 an der Kunstakademie zu Düsseldorf, wurde 1864 Lehrer und 1881 Professor an der Akademie. 1897 erhielt er den Lehrstuhl für kirchliche Malerei. Neben religiösen Bildern hat Lauenstein zahlreiche Bildnisse gemalt. Wir reproduzierten in diesem Jahrg., S. 35, sein Altarbild: Tod des hl. Joseph. R.

Salzburg. Der Münchener Maler Franz Fuchs, der die hiesige Kirche St. Andrä schon mit einer Reihe großer Wandbilder geschmückt hat, vollendete nun das 7. Bild des ganzen beabsichtigten Zyklus. Es stellt die Parabel vom Reichen Prasser und dem Armen Lazarus dar.

BÜCHERSCHAU

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 11. Band: Donatello. Des Meisters Werke in 277 Abbildungen. Herausgegeben von Paul Schubring. Geb. Mk. 8.—. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt).

Florenz ist die Stätte, wo die Kunst der Renaissance ihre ersten Keime entwickelte und zu einem Höhepunkt gelangte. Dies gilt namentlich für die Plastik. Der Künstler, welcher die neue Kunst am raschesten vorwärts brachte und am glänzendsten vertritt, ist Donatello. Noch aus der Gotik hervorgegangen, wendete er sich entschieden der Beobachtung der Natur zu, und er entwickelte eine rückhaltlose Wahrheitsliebe, die auch das Häßliche nicht umgeht, wohl aber alles bloß Gefällige vermeidet. Dieser Realismus erhält seine Berechtigung und eindringliche Wirkung durch die starke Phantasie und Gestaltungskraft des Künstlers und den klärenden Einfluß, den die Antike auf sein Schaffen übte. Die nähere Kenntnis Donatellos, des Wegbereiters für Michelangelo, wurde in letzter Zeit durch mehrere Publikationen vermittelt. Auch der XI. Band der »Klassiker der Kunst« ist ihm gewidmet. Die lange Reihe der Abbildungen dieses Bandes lassen uns das Lebenswerk des großen Meisters bequem überblicken. Dazu kommt die verständnisvolle Einführung, die Paul Schubring verfaßte, sodaß auch jener Kunstfreund sich in die Eigenart und die Vorzüge Donatellos hineinlebt, dem dieser Meister sonst wegen seines herben Realismus fremd bliebe. S. Staudhamer

Die Kunst des Mittelalters. Von Dr. Adolf Fäh, 135 S., 58 Abb. (26. Bändchen der »Geschichtl. Jugend- und Volksbibliothek«). Regensburg, Manz 1909. Br. M 1.20.

Die Bestimmung des Bändchens für Jugend und Volk sagt schon, was es sein soll: eine populäre, kurz orientierende Einführung in die speziell kirchliche Kunst der verschiedenen Länder im Mittelalter. Dem, der Lust dazu verspürt, soll es ein anregender Wegweiser zu umfangreicheren Werken der Kunstgeschichte und damit zu tieferem Eindringen in ein herrliches Gebiet sein. Der Name des bekannten Verfassers, der nicht nur als Kunstforscher, sondern auch als Pädagoge eine ausgezeichnete Wirksamkeit entfaltet, bürgt dafür, daß das Büchlein seinen Zweck erfüllen wird. A. H.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

NEUE PLASTIKEN VON BILDHAUER WILHELM SEIB IN WIEN

Wilhelm Seib, dieser feinsinnige, ebenso vornehme wie tüchtige Plastiker, ist den Lesern der »Christlichen Kunst« kein Fremder mehr; wir brauchen nur auf die im Jahre 1907 unserer Zeitschrift (Jgg. IV, S. 45 u. 47) zur Wiedergabe gelangten Schöpfungen des Meisters, das Kolossaldenkmal Rudolfs von Habsburg, die St. Martinsgruppe und andere zu verweisen. Wir bewundern an ihm in erster Linie die Fülle an Kraft, an Souveränität, die mit einer reich entwickelten Phantasie verbundene, überaus warme, echt religiöse Auffassung, einen maßvollen Realismus und die Gabe klarer und großzügiger kompositioneller Fähigkeit. Alle diese Vorzüge zeichnen auch die in dem vorliegenden Hefte reproduzierten neuen Plastiken Seibs aus. Es gibt im Schaffen dieses Künstlers nichts Trübes, nichts Kränkliches, nichts Halbes und Schmutziges; es gibt darin keine ironischen Finessen, keine lächelnden Unehrlichkeiten und wie alle die Erscheinungen heißen mögen, in denen sich die auflösenden, zersplitternden Kräfte der Zeit zu äußern pflegen. Alles ist bei Seib geradeaus und klar gesagt; es ist eine Kunst aus der Fülle, es ist, nach einem Worte Goethes, tyrtäische Kunst, voll von dem Pathos, das sich selbst keine Forderung erläßt.

Ganz besonders fesselt die überlebensgroß in prächtigem Savonnièrestein ausgeführte Kreuzigungsgruppe, welche im Auftrag der Stadt Stockerau in Niederösterreich von Seib für deren neuen Friedhof geschaffen wurde, wo sie, in der offenen, kapellenartigen Mitte halbrund angelegter Arkadengrüfte weithin sichtbar, dem Reiche der Toten die große Weihe gibt (Abb. S. 319). Seib hat in dieser Kreuzigungsgruppe ein edles, von vornehm plastischem Gefühl durchdrungenes Werk geschaffen. Wie jede Gestalt der Gruppe einzeln betrachtet scharf charakterisiert ist und volles Interesse in Anspruch nimmt, so schließt sich das Ganze zu einer edlen Harmonie zusammen, die in dem Beschauer eine ernste, weihevolle Stimmung weckt. Nicht oft ist der Erlöser am Kreuze so symbolisch und erhaben und zugleich so menschlich wahr empfunden und dargestellt, der ergreifende Ausdruck der Selbstopferung ausgeprägt worden. Das Bild des Gekreuzigten, wie ihn Seib geschaffen, wirkt, wie es stets wirken sollte, mächtig ergreifend, zum tiefsten Mitleid stimmend, sterben lehrend, den Tod überwindend und verklärend; kurz, es besagt, was ein rechtes und würdiges Kruzifix zu vergegenwärtigen und auszudrücken hat. Eine Summe eifrigen Studiums und anstrengender Überlegung hat es sich, das ersieht man aus allem, der Künstler kosten lassen, überall zur einfachsten, klarfaßlichsten, dabei aber keineswegs nüchternen Anschauung dieses in der christlichen Kunst so oft dargestellten Motivs zu gelangen und es groß und eindringlich zu gestalten. Ohne aufdringliche Symbolik tritt in diesen großzügig und fein gearbeiteten Figuren eine ganz hervorragende Charakteristik zutage; die beiden Figuren der Maria und des Johannes zur rechten und linken Seite am Fuße des Kreuzes sind von hoher Schönheit der Linienrhythmus sowohl, wie des Ausdrucks, von einem wunderbar beseelten Realismus der Formen.

Über welch ein starkes Können der Künstler auch bei im Motiv ähnlich verwandten Schöpfungen verfügt, davon gibt sein neues Relief »Pieta«: die Gottesmutter über Christus gebeugt mit der Inschrift: »Vergiß nicht der Schmerzen deiner Mutter, Sir. VII. 29« einen sprechenden Beweis (Abb. S. 317). Scharf und klar modelliert Seib sein Relief, ohne Härte und ohne Glätte; man erkennt auch in diesem Kunstwerk den Meister feinfühligen Gestaltungsvermögens und reizvoller Detailbehandlung. Ein schlichter, aber stimmungsvoll wirkender Dornenkranz umschließt als Rahmung das Ganze — religiöse Kunst, die in Wahrheit religiös und künstlerisch zugleich ist, was in heutiger Zeit, leider, durchaus nicht etwas Selbstverständliches bedeutet. Besonders ist es bei Seib die meisterhafte Technik und Innigkeit des Ausdrucks, die immer von neuem gefangen nimmt, und die auch in diesen beiden Köpfen wieder zur Geltung kommt. Es wird dadurch ein Gesamtbild von Ernst und Würde in Verbindung mit eindringlicher Wärme hervorgerufen.

In einem Werk, das Naivität und Innigkeit mit Schönheit vereinigt, hat Wilhelm Seib die Gottesmutter verewigt: Als Mutter der Arbeit. Diese Gruppe verdankt ihre Entstehung einem Auftrag des k. k. österreichischen Ministeriums für Kultus und Unterricht, welch letzteres dieselbe für eine zum großen Teil von Arbeitern besuchte Kirche Wiens bestimmte. Es war deshalb von dem Künstler eine glückliche Idee, dieser Bestimmung Rücksicht tragend, Maria als die »Mutter der Arbeit« zu versinnbildlichen, und dieses symbolische Moment ist mit künstlerischer Vollendung vorgeführt. Eine ganze Seele liegt in dem Blick, den die an einer Spindel sich abmühende Gottesmutter auf den zu ihren Füßen in einem schlichten Korbe ruhenden Jesusknaben richtet. Einen idyllischen Abschluß der in karrarischem Marmor in Lebensgröße ausgeführten Gruppe bildet das auf dem äußersten Rande der steinernen Bank sitzende Vögelein, welches seine munteren Lieder zum Himmel sendet.

Das Ziel jedes ideal empfindenden Bildhauers, die Kunst zu veredeln, sehen wir ferner in der von Seib für das österreichische Parlament geschaffenen Statue des römischen Kriegstribunen Manlius Torquatus verwirklicht. Manlius Torquatus, ursprünlich Titus Manlius genannt, um 360 v. Chr. lebend, war der berühmte Sprosse des patrizischen Geschlechts der Manlier; er besiegte einst im Zweikampf einen riesenhaften Gallier und veranlaßte dadurch den Abzug des feindlichen Heeres. Von der Halskette (torques) des Getöteten, mit der er sich schmückte, erhielt er den Beinamen Torquatus und galt als die Verkörperung unbeugsamen Gerechtigkeitsprinzips, insbesonders seit er seinen eigenen Sohn hinrichten ließ, weil dieser, obwohl siegreich, sich gegen die Kriegszucht vergangen hatte. Die ausdrucksvolle Figur ist in Laaser Marmor ausgeführt (Abb. S. 318).

Der Schwerpunkt der Seibschen Kunst liegt, wie schon einmal betont, in seiner ungewöhnlichen Persönlichkeit, der überwältigenden Kraft seines künstlerischen Empfindens, der rein menschlichen und streng sittlichen Bildung seines Geistes, dem Adel der Gesinnung, die sich überall in seinen Leistungen aussprechen. Er erhebt seine Schöpfungen durch die Wucht seines tief innerlich anschauenden Wesens zu einer realistisch-ergreifenden Wahrheitlichkeit. Seibs Große liegt eben darin, daß sich sein ganzes künstlerisches Sein in seiner Seele abspiegelt, und durch ihn auch in einer seinem hervorragenden Geiste entsprechenden außeren Form zur Ausführung gelangt.

Richard Riedl

DAS NEUE BONNER PROVINZIAL-MUSEUM

Man darf wohl fast von einem Neubau sprechen; denn der Flügel, um den der alte Teil erweitert wurde, schlägt diesen an Raumausdehnung um mehr als das anderthalbfache. Diese Erweiterung war schon längst als eine dringende Notwendigkeit erkannt worden; denn für die vielen Werke rheinischer Kunst, die das Museum im Laufe der Zeit erhalten hatte, namentlich die zahlreichen gefährdeten Stücke, deren Erwerbung dem rheinischen Provinzialkonservator Prof. Dr. Clemen zu danken

ist, genügte der Raum bei weitem nicht mehr. Als nun im Jahre 1907 die Erben von Otto Wesendonk, Dr. Carl v. Wesendonk und Prof. Dr. F. Freiherr v. Bissing, die von ihrem Vater und Großvater erworbene Sammlung von 226 Gemälden der Stadt Bonn zunächst für 100 Jahre übergaben, war die Frage nach einem Neubau akut geworden. Ein solcher bot zugleich Gelegenheit, die Sammlung des kunsthistorischen Institutes der Universität, die eine Reihe vortrefflicher Frühbilder der deutschen, niederländischen und italienischen Schulen enthält, in günstiger Weise dem Publikum zugänglich zu machen. Die rheinische Provinzialverwaltung entschloß sich deshalb, das Museum zu erweitern, und ließ durch den Regierungsbaumeister Dr. H. Röttgen einen stattlichen Bau aufführen, der in den Formen im allgemeinen an den alten Teil sich anschließt, aber dabei bewußt vereinfacht, modernen Geist spüren läßt. Von der inneren Ausstattung ist rühmend hervorzuheben, daß sie sich nicht vordrängt, wie sonst leider so häufig — ich nenne als Beispiel das Märkische Provinzialmuseum — und daß die Schmuckformen in dem Stil der jeweil in dem Saale ausgestellten Gegenstände gehalten sind. Die Räume gruppieren sich um einen weiten Lichthof. Das Untergeschoß birgt in erster Linie all die zahlreichen Fragmente römisch-rheinischer Kunst: Soldatensteine, Grabdenkmäler, Altäre usw., die erst jetzt in ihrer neuen, höchst übersichtlichen Aufstellung voll zur Geltung kommen und dem Forscher die beste Studiengelegenheit bieten. Wie allenthalben bei der Anordnung, so hat auch hier der Direktor des Museums, der als Archäologe rühmlichst bekannte Prof. Dr. Lehner es geschickt verstanden, auch dem Qualitätswert Rechnung zu tragen und die künstlerisch wertvollsten Stücke in den Vordergrund zu rücken. Das Erdgeschoß birgt ferner noch die prähistorischen und fränkischen Altertümer, darunter köstlichen Goldschmuck mit erstaunlich sicherem Stilgefühl, der direkt modern anmutet, und außerdem die romanischen Steindenkmäler. In einem reizenden Eckkabinett ist die rheinische Keramik untergebracht, wo es dem Leiter besonders gelungen ist, das Prinzip, die Sammlung für Lehrzwecke herzurichten, durchzuführen. Es ist dankenswert — Dr. Cohen ist der Leiter — daß hier auch die Erzeugnisse der Bauernkunst, in denen ein so gutes Stück Kultur- und Kunstgeschichte steckt, in den Sammelkreis einbegriffen wurden. Im Lichthofe sind als Hauptstücke das schöne, gotische Hochkreuz aus Xanten aufgestellt und ein farbenfroher, rheinischer Barockaltar. Die Skulptur findet ihre Fortsetzung auf den Emporen des Obergeschosses. Da ist besonders zu nennen die schöne, mittelrheinische, gotische Madonna aus der Sammlung Thewalt und die Kreuzigungsgruppe aus Kenneberg. Einige wertvolle Renaissancearbeiten schließen sich an, an der Spitze das schöne Taufstein-Epitaph Wiltberg des Peter Osten vom Jahre 1571. In der Hauptsache ist aber das Obergeschoß den Gemälden reserviert, die auf zehn Säle verteilt sind, und deren Hauptwerke die Schätze der Sammlung Wesendonk darstellen. Da finden wir zunächst vortreffliche niederländische Werke des 15. und 16. Jahrhunderts: Jan Mostaert, J. Scorel, Lucas van Leyden und den im Norden so seltenen Hieronymus Bosch, sowie die beiden Pieter Breughel. Die besten Werke der Wesendonk-Sammlung zeigen aber die Holländer des 17. Jahrhunderts. Namentlich in einem höchst geschmackvoll hergerichteten Eckraume sind 13 Glanzstücke wie in einer Tribuna vereinigt. Van Goyen, Terborch, J. Miense Molenar und Boursse stellen sich dort mit ebenso charakteristischen wie glänzenden Werken ein. Als Bespannung ist für diesen Raum helles Leinen gewählt, das die Bilder zweifellos als Einzelgegenstände vortrefflich von der Wand loslöst, ihnen aber doch ein gut Stück von der intimen Stimmung nimmt, das Ganze wohl nur ein Versuch. Unter den Erzeugnissen der rheinischen und westfälischen Schulen sei das Bild des Kölner Skizzenmeisters und die vier Darstellungen des Meisters von St. Severin herausgehoben, von den Flamen ein Bild eines tüchtigen Nachfolgers von Rubens, unter den Engländern ein prächtiges Damenbildnis von Reynolds. Überraschend gut sind für eine Provinzsammlung die Italiener vertreten, und in gleicher Weise kann man dort das Trecento und Quattrocento wie die Blütezeit des Cinquecento kennen lernen. Gerade der Umstand, daß sie dem Lernenden auf so viele Fragen Antwort gibt, macht die Sammlung besonders wertvoll. Aber ihr erstes Programm lautet doch: Pflege und Sammlung der provinziellen Kunst. Ich wüßte kein zweites Museum, das dieses Programm so vollständig und schön erfüllt. Dr. H. Reiners

AUSSTELLUNG VON WERKEN ALTENGLISCHER MEISTER

Von den vielgenannten und vielgerühmten Engländern des 18. Jahrhunderts eine größere Kollektion einmal vereinigt zu zeigen, ist das Verdienst der Galerie Heinemann. In ihren schönen Galerieräumen sind 108 Werke wohlgeordnet plaziert, und der hübsch illustrierte Katalog gibt über die bedeutendsten der Meister auch guten biographischen Aufschluß. John Constable, der von seinem Vater bestimmt wurde, Müller zu werden, aber trotzdem als Maler seine Erfolge hatte, ist fast mit der Hälfte der oben angegebenen Zahl vertreten. Von ihm ist der Ausgangspunkt der modernen Stimmungsmalerei herzuleiten, und namentlich die Schule von Barbizon hat das fortgesetzt, was Constable als erster in die Landschaftsmalerei hineintrug. Die weiche, zarte Behandlung der Luft, überhaupt das Eintauchen und Einhüllen der Gegenstände der Natur in dieses Element, hat wohl keiner vor ihm in dieser entschiedenen Weise durchgeführt. Der Einfluß der Holländer, vor allem Ruisdaels und Hobbemas, ist in den älteren Stücken deutlich erkennbar, wenngleich ein einheitlicher Charakter auch diesen Arbeiten sowie den späteren mangelt.

Inwiefern diese Bilder überhaupt in direkter Abhängigkeit von Constable zu nennen sind, das müssen wir der Kunstforschung überlassen. Hier mögen nur einige hervorragende Werke genannt sein. Sehr saftig und tief im Ton, altmeisterlich anmutend, ist die »Schleuse«, weich und überaus malerisch die köstliche »Hütte am Fluß«, vom Jahre 1805. Dieser schließen sich eine »Landschaft mit Bäumen«, im Vordergrund ein Angler, »Aus dem Tal von Dedham«, »Die Abtei in Tintern« an. Ganz vorzüglich ist dann noch ein »Motiv bei Langdale«, das hauptsächlich durch den feinen Schmelz in der Tonwirkung starken Eindruck hervorruft.

Einer der weiteren bedeutenden englischen Landschafter, Jos. Mallord William Turner ist in vier Bildern sehr ungleich vertreten. Überhaupt läßt sich dieser geniale Zauberer wundervollen Lichtspiels nur in England selbst gut kennen lernen. Am ehesten noch kommt an seine besseren Arbeiten das »Motiv von Heidelberg« heran.

James Webb ähnelt sehr dem letztgenannten Meister in dem Bild »Aus Venedig«. Von George Morland sehen wir einen gut gemalten »Bauer mit Pferd und Hund« in der Landschaft, von Richard Bonington mehrere Städteansichten, unter denen der »Blick auf Paris mit Pont Royal« die interessanteste ist. James Stark und Richard Wilson sind wohl mit tüchtigen, aber nicht gerade hervorragenden Arbeiten vertreten.

Die größten Erwartungen wecken stets die Porträtisten, zumal die ersten Namen ja heute Werte repräsentieren, die Vermögen bedeuten. Von diesen Meistern wie Sir Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough sind keine erstklassigen Sachen da; nament-

lich enttäuscht letzterer in seinem Damenbildnis. Bei Reynolds kommt der Kunstfreund schon eher auf seine Rechnung.

Unter den sechs Arbeiten dürfte das Porträt der Lady Amherst das hervorragendste sein. Von den Bildnissen Thomas Lawrences sind charakteristisch für sein Schaffen »Lord Lansdowne« und »Mrs. Tyrell.« Henry Raeburn, der in seinen Werken eine Abhängigkeit von Reynolds verrät, aber es dennoch zu einer starken Eigenart brachte, ist am besten vertreten. Sein »William Ramsay«, das Bildnis von »Mrs. Dillon«, noch mehr das prächtige Familienbild des »James Harrower mit Frau und Sohn« zeigen, daß nicht mit Unrecht die englische Porträtkunst jener Zeit sehr geschätzt wird. Georg Romneys geschmackvolles Damenbildnis ist ebenfalls hervorzuheben und Peter Lely mit dem gleichen Vorwurf in van Dyck-Auffassung. John Opie sowohl als William Beechey, Hoppner und Joseph Highmore schließen sich würdig den vorgenannten an.

Überblicken wir das Gesamte, so erscheint uns die englische Porträtmalerei als bedeutend; aber, so müssen wir heute wie früher betonen, ist nicht die deutsche Kunst derselben Zeit ebenso produktiv und ebenso künstlerisch gewesen? Man hänge ruhig in diese Kollektion der Engländer einen guten Edlinger oder einen Anton Graff, und ein objektives Urteil wird nicht zu Ungunsten der letzteren ausfallen. Die Bewertung der englischen Kunst jener Zeit ist auf eine Höhe geschraubt worden, die zweifellos eine Überschätzung bedeutet.

Franz Wolter

HEINRICH VOGELER UND SCHMOLL VON EISENWERTH

Zwei Kollektionen dieser durchaus entgegengesetzten Naturen sind in Köln bei Schulte ausgestellt. In Heinrich Vogeler lebt die zarte Romantik der Biedermeierzeit weiter. Er selbst ist wie ein Mensch jener Zeit, in der Körner, Eichendorff, Brentano lebten. Seine trauliche Umgebung, sein Häuschen, sein Garten ragen aus der steifbeinigen Biedermeierzeit in die Gegenwart hinein. Seine Kunst steht mitten im Leben, da sich ihm die Welt so offenbart, wie man sie vor hundert Jahren sah. Jedes Ding steht klar für sich da, als ein Einzelnes, gesondert im Raum. Und wo die begrenzenden Linien mangeln, wo die Feinheit und Duftigkeit der Materie die Grenzen verwischen, wie der auf dünnen Ästen schwebende Schnee oder die zum losen Strauß gewundenen Primeln, da werden starke Farbenkontraste gebildet, die das Einzelne aus dem Allgemeinen herausheben. So steht in dem Primelstilleben ein kräftiges Rot neben Grün, ein leuchtendes Gelb zwischendurch, sich gegen Weiß absetzend. Und in der Landschaft »Mein Haus im Schnee« glaubt man den ganzen altväterlichen Garten wiederzuerkennen, »wo Kletterrosen sich an zierlichem Holzwerk emporwinden und weiße Urnen auf weißgestrichener Balustrade stehen«. Dieses Absetzen der trennenden Merkmale innerhalb geschlossener Formgebilde tritt am besten in der »Dame in Weiß« in Erscheinung. Hier hat der stoffliche Charakter der Dinge teilweise an Wahrheit eingebüßt. Die weiche Kühle des weißen, mullartigen Kleides hat etwas Hartes, Gestärktes angenommen. Das Duftige, Fließende, das sich weich Anschmiegende ging verloren. Aber diese weiche Härte paßt zu dieser Frau. Eine hohe Stirn, ein paar kluge, nachdenkliche Augen, eine schmale, gerade Nase und straff gespannte Lippen scheinen weich-sentimentaler Regung unzugänglich. Und doch ist diese Schärfe in der Tat nicht vorhanden. Denn es ist dieselbe Frau, die sich immer wieder mit den blauen, großen Augen, in denen Märchen schlummern, mit dem weichen, blonden, die Stirn wie ein Diadem umfließenden Haar außerhalb der Wirklichkeit stellt, dieselbe Frau, die, wo sie auch steht, zum Märchen wird.

Diese Gegensätzlichkeit einer weltfremden, träumerischen Stimmung und eines scharfen Blickes für jedes kleinste Lebewesen, für jede Erscheinungsform, für huschende Vögel und zirpende Mücken, für die hellgrünen, zittrigen Birkenblättchen und die dünnen, silbern schimmernden Stämmchen, findet ihre Erklärung in einem unbedingten Zusammenleben mit der Natur. Das hat eine Technik zur Folge, die jeder Form, jeder Linie liebevoll nachgeht. Drei Stilleben: »Gelbe Rosen«, »Rose mit Papagei«, »Stilleben mit Eule« sowie die Landschaft »Sommersonne« sind für die zeichnerisch scharfe Manier, für die Wahl kraftvoller Farben, sowie für die Auflösung verwirrender Vielerleis in klare Einzelheiten, die sich zum Ganzen fügen, charakteristisch.

Schmoll von Eisenwerth sieht die Welt mit anderen Augen. Das Einzelne fügt sich ihm zur unteilbaren Gesamtheit. Er sieht die Formen in ihrer kraftvollen Massivität, Massen an Massen grenzend. Wie die Linie, die man nicht sehen kann, ein abstrakter Begriff ist, so kennt er sie auch nicht. In weichen Umrissen verlaufen sich die Flächen. Die eine wächst aus der andern hervor. Starke Stimmungsmomente erhöhen das künstlerische Leben seiner Arbeiten. Schmoll von Eisenwerth ist Maler, Märchenerzähler, ein in die Welt schauender Träumer, der seinen Träumen Gestalt zu geben vermag. Das »Bad der Königin« ist eines dieser im Dunkel der Nacht bei springendem Brunnen erzählten Märchen. Hier sind alle Merkmale seiner Kunst vereinigt. Die satte Tiefe der Farben, durch die Dämmerung gedämpft, die Wirkung harmonisch abgewogener Massen, die Unmittelbarkeit einer unkomplizierten Stimmung und diese aus der Natur hervorbrechende Stimmung, in gedoppelter Intensität wiederholt in der einsam badenden Königin.

Dieselben Elemente schließen sich in den Landschaften »Im März«, »Ziehende Wolken« und »Abendfriede« zu voll klingenden Harmonien zusammen. Die weichen, gedämpften Farben



(JAKOB HOFMANN MÜNCHEN)
DENKSÄULE

die, ohne ineinander überzugehen, sich in großen Flächen aneinanderfügen, geben diesem Stil die starke dekorative Note. Diese feine, nach dekorativen Gesichtspunkten gegliederte Farbe trägt dazu bei, die Einheit der Stimmung zu steigern. Bisweilen erinnert sie an Ludwig von Hofmann, im dekorativen Porträt ein wenig an A. Münzer. Aber die eigene Persönlichkeit ist stark genug, Individuelles zu schaffen. Dr. G. Eugen Lüthgen

DIE AUSSTELLUNG DES VERBANDES DER KUNSTFREUNDE IN DEN LÄNDERN AM RHEIN

Abgesehen von dem ganzen Zeitcharakter darf man behaupten, daß ein guter Teil unseres Verhältnisses zur Außenwelt uns von den Künstlern gegeben wird. Das haben wir heutige Menschen doch am besten gesehen. Wie viel anders stehen wir der Natur gegenüber als die Vergangenheit. Nicht mehr die Romantik lockt uns an, nicht mehr die Natur durchsetzt mit den Erinnerungen menschlichen Geistes und Schaffens, sondern in ihrer unberührten Reinheit suchen wir sie am liebsten auf, auf den Firnen der Alpen oder gar am jungen Nordpol. Aber daneben haben wir auch gelernt, dem unscheinbarsten Stückchen Erde dankbar und froh unser Auge zu öffnen, um die bergenden Schönheiten uns zu eigen zu machen. So ist uns auch, so sonderbar es lauten mag, der Rhein neu geschenkt worden, nachdem er mit der Romantik als deren Vater unverdienter Weise ganz in den Hintergrund gerückt war. Und diese Wiederentdeckung verdanken wir ausschließlich unsern Malern. Wie sehr diese wieder angelockt werden von den intimen Reizen des Stromes, zeigt die hübsche Ausstellung, die der stets so rührige Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein gegenwärtig in Mainz veranstaltet. Wie der Katalog besagt, will er durch eine solche Sammlung einerseits der Rheinlandschaft ihren alten Ruf wiedererobern, sodann auch die Künstlerschaft der Rheinlander in geschlossener Reihe und an dem Maßstab eines gegenständlichen Themas als bedeutende Stütze der deutschen Kunst überhaupt zeigen. Von den Bergen des St. Gotthard bis zu den niederländischen Gefilden begleiten wir den Strom an der Hand der Bilder auf seiner ganzen Fahrt. Die einzelnen Stromgebiete sind dabei gesondert, so daß der Beschauer aufgefordert wird, den speziellen Charakter der Einzelgemarkung zu ergründen und zu vergleichen. Im felsigen Heimatlande holen wir den Rhein ab, um ihn zunächst mit gelegentlichen Abschweifungen in die Seitentäler, bis zum großen Falle von Schaffhausen zu begleiten, wo er mit gewaltigem Getöse in die Tiefe stürzt, seinen Staub mit dem Nebel des jungen Tages vermengend. Im Bilde wurde uns bisher dieses sein erstes Stromgebiet fast nie geboten. Vertrauter ward er uns dagegen schon auf seiner Weiterfahrt, die namentlich der Altmeister Thoma uns so oft erzählte mit den Intermezzi von Säkkingen und Laufenburg. Außer ihm haben sich nun Hildebrand und Lugo diesem Laufe zugewandt und als bislang Unbekannter H. Grimm. Der Verband der Kunstfreunde hatte für diese Ausstellung ein Preisausschreiben für die besten Rheinbilder veranstaltet, wobei Grimm den ersten und H. Schroeder den zweiten Preis davontrugen. Auf den Fahrten in die Nebentäler folgen wir auf dieser Strecke sodann am liebsten Schonleber an die malerischen Neckargestade. Der dann folgende Oberrhein von Basel bis Mainz fand in Seebach und Altheim seine berufensten Interpreten, denen sich Trübner mit mannigfach wechselnden Heidelberg-Motiven anschließt. Beim eigentlich romantischen Rhein von Mainz bis Bingen interessiert namentlich der Vergleich mit der früheren Auffassung, als deren typischsten Vertreter man H. Becker ansprechen darf. Die frohen Zecher sucht man nun vergebens, verlangt auch nicht mehr nach traulichem Mondschein, um poetische Gefühle zu wecken, vermißt gerne die Ritter und Waller, die als Staffagen sich zu Stimmungsvermittlern zwischen Bild und Publikum machen. Wir suchen und finden andere Werte: delikate Licht- und Luftphänomene, feinen, perlmutterfarben schillernden Silberduft und die stille Kantilene der wohlig sich wendenden Ufer. Und folgen wir dann einem Nikutowski in die traulichen Seitentäler, so werden wir überrascht durch deren Anmut, durch die malerischen Dörfchen, die sich versteckt zwischen den Hängen der sanft und ruhig sich treffenden Höhen lagern. Der Strom selber verändert sein Bild allmählich mehr und mehr, der Verkehr drückt ihm seinen Stempel auf. Auf seinem Rücken, der sich immer breiter und mächtiger dehnt, trägt er jetzt willig die tiefeinschneidenden Schlepper, die unentbehrlichen Begleiter des Niederrheins. Nicht mehr beengt durch die steilen Höhen, geht er mehr in die Breite, so daß er zuweilen dem Auge, wenn Ritzenhofen abendliche Sonnenglut darüber ergießt, gar wie ein endlos Meer als wabernde Feuermasse erscheint. Auch koloristisch nimmt die Landschaft nun ein anderes Gepräge an. Prächtig steht das stumpfe Grau des Wassers zu dem saftigen Grün der Wiesen, auf denen die buntscheckigen Kühe sich laben. Heuschober treten schon auf und unbemerkt gleiten wir so mit den Wellen hinüber in die niederländischen Gefilde, um Zeuge zu sein, wie der einst so reißende Strom nun allzu behäbig, fast im Sande verläuft. Clarenbach, Isselmann und von früher her Oßwald sind hier als Künstlernamen zu nennen. Sein Ziel hat so der obengenannte Verband mit dieser Ausstellung vollauf erreicht. Dr. H. Reiners

VERMISCHTE NACHRICHTEN

München. Am 19. Juni wurde das mit einem Kostenaufwand von 185 000 M hergestellte Denkmal für König Ludwig II. enthüllt. Der architektonische Entwurf stammt vom Architekten Michael Dosch, die Bronzestatue von Ferdinand von Miller.

München. Professor Rudolf von Seitz starb am 18. Juni abends unerwartet im Freundeskreise der Künstlergenossenschaft Allotria im Alter von 68 Jahren. An seinem Grabe wurde namens der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ein Kranz niedergelegt. Eine seiner eindrucksvollsten Schöpfungen ist die Ausmalung der Apsis der St. Annakirche zu München. Wir werden über den Künstler ausführlich berichten.

Ein neuer kostbarer Tabernakel, vom Architekt und Konservator Jakob Angermair entworfen und zu dem von ihm stammenden Hochaltar für Schweinfurt gehörig, wurde von Cosmas Leyrer in München ausgeführt.

Ludwig Willroider, der vorzügliche Münchener Landschafter, starb am 22. Mai. Er war 1845 zu Villach in Kärnten geboren.

Die neue Herz-Jesukirche in Pfersee bei Augsburg wurde am 29. Mai eingeweiht. Ihr Erbauer ist Architekt Michael Kurz. Der Baustil kann als eine neue und freie Behandlung des romanischen Stiles bezeichnet werden. Auch die innere Einrichtung, welche den gleichen Charakter trägt, sucht neue Wege, und zwar mit Glück.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Der Salon P. Cassirer brachte die Sammlung Pellerin-Paris von Ölgemälden, Pastellen und Aquarellen E. Manets.[1]) Der Künstler oder Künsteler (1832 bis 1883) ist bekannt und verhimmelt genug, daß der Referent sich mit einem flüchtigen Blick auf diese virtuosen Maskengesichter und dergleichen und mit einem traurigen Gedanken an Kunsthändler- und Kritiker-Kartelle begnügen konnte.

Am reichsten und fruchtbarsten gibt uns der Salon E. Schulte zu tun, und eine Auswahl aus dem, was wir hier wegen Raummangel übergehen müssen, würde allein schon eine gute Gegenwartsgalerie ergeben. Historisch war die Gedächtnis-Ausstellung des kurs. Hofmalers Anton Graff, 1736—1813, im Januar 1910. Nachdem bereits 1901 der Kunstverein von Graffs Geburtsstadt Winterthur dort eine Sonderausstellung veranstaltet hatte, kamen jetzt, hauptsächlich aus Privatbesitz, 182 Bilder zusammen. Endlich also ein Gegengewicht gegen die Ausländerei, ein Zeugnis von deutscher Bildniskunst, an der sowohl Innerlichkeit wie auch Vielseitigkeit wohl allgemein überraschten! Auch des Kataloges darf noch eigens gedacht werden, wie denn die Schulteschen Verzeichnisse überhaupt durch etwas ausführlichere Angaben erfreuen.

Die Ausstellung E. v. Gebhardt zu dessen 70. Geburtstag war ebenfalls eine sorgfältige Leistung. Neben 56 Kleinstücken gab es 44 Gemälde. Die chronologische Reihe führte bis zur ›Heilung eines Kranken‹ von 1908 und hatte begonnen mit dem ›Einzug Christi in Jerusalem‹ von 1863, der geradezu als Knotenpunkt des Überganges aus dem letzten Nazarenertum in den sogenannten Realismus von Bedeutung ist.

Sonstiges Religiöse gibt es dort nur ab und zu. Ein ›Consummatum est‹, lebensgroß in Bronze, kam von dem Bildhauer J. Weirich (er ist ein Österreicher und lebt in Rom; das Werk ist für die nach dem Brande nun wiederhergestellte Neue Garnisonskirche bestimmt). Der Künstler hat in seinem Kruzifixus — dessen Füße auf ein schräg abfallendes Suppositum genagelt sind — Natur und Würde trefflich vereinigt.

Anderswo stört Forciertes. Von J. Exter war neben einem Triptychon ›Zauberwald‹, einem ›Tanzlegendchen‹ nach G. Keller und anderem eine ›Kreuzigung‹ zu sehen. — Hildegard v. Mach erinnert in ihren Gemälden ›Anbetung‹, ›Gott ist mein Lied‹ etwas an Hodler. — Schlicht, mit modernem Streben nach Konzentration, stellt O. Heichert einen Christus dar.

Eine eigentümlich in die Tradition zurück und in die Zukunft vorwärts weisende Erscheinung ist der noch junge Pariser aus Orléans M. Boutet de Monvel. Wir sahen die Originale zu der Gravüren-Veröffentlichung ›Jeanne d'Arc‹ (Verlag Plon-Nourrit et Cie., Paris o. J., Vorrede von April 1896); außerdem eine Kollektion mit Werken wie ›Der Geistliche besucht die Kranken‹, Kinderbilder und andere. Aus seinen Werken, zumal aus der ›Jeanne‹, spricht soviel Fähigkeit zur wahrhaften Darstellung von Affektgröße, daß wir auf eine baldige Wiederbegegnung mit dem Künstler hoffen.

Schulte kommt an Vielseitigkeit Gurlitt nahe. Zunächst würden Kollektionen von Bekannterem zu verzeichnen sein: Münchener ›Jugend‹- und ›Simplicissimus‹-Gruppe, Franzosen der Fontainebleau-Gruppe neben ähnlichen und unähnlichen Deutschen; H. Thoma zum Siebziger-Tag, von 1863 an, mit manchem etwas Kindlichen (zum Beispiel ›Christus und Petrus‹) neben den zwei gewichtigen Bildern von der ›Flucht nach Ägypten‹ aus den Jahren 1876 und 1879; Th. Hagen, dessen ›Eifellandschaft‹ mit Burg und Kirche auch über anderes von ihm selbst hervorragt; Heinrich Hübner, dessen Darstellungen aus dem märkischen Schloß Paretz hier und anderswo sympathisch wirken.

Auffallend sind hier einige Leistungen von Frauen. So in der II. Ausstellung der Verbindung bildender Künstlerinnen, April 1909. Neben Altanerkannten und Wiederbewährten, wie Dora Hitz und Käthe Kollwitz, fiel uns besonders Clara Siewert auf, ferner Ida Teichmann.

Neben Schweizern, unter denen G. Giacometti durch Farbenkunst interessiert, überraschte im April 1910 eine für Berlin neue Kollektion von großenteils farbigen Radierungen des Pragers August Brömse. Dürer-Tradition im besten Sinn ist seine ›Vision des hl. Johannes Evangelista‹. Eigenhändige Drucke auf Japanpapier sind die zwei Zyklen von je 10 Blättern: ›Tod und Mädchen‹, ›Das ganze Sein ist flammend Leid‹. Namentlich der erste Zyklus wirkt ergreifend. Ähnlich: ›Das verlorene Paradies‹, ›Der Prediger am Meer‹, ›Ecce homo‹.

Ständige Ausstellungen von graphischen Werken sind wohl auch das beste in unserem Künstlerhaus. Besonderen Anteil daran hat die Freie Vereinigung der Graphiker; sie steht dem älteren, von G. Eilers und F. Skarbina geleiteten Verein für Original-Radierung von 1886 als der jüngere Verband von 1898 gegenüber. Ihre Leiter H. Meyer und J. Plato erfreuten uns schon immer durch dort und anderswo ausgestellte Radierungen; ihre Sonderausstellung im März 1910 ließ unter anderem Blätter von A. Welti (zum Beispiel ›Der Ehehafen‹) und von H. Reifferscheid hervortreten.

Sonst herrscht dort Lokales vor. Unter den Ausnahmen davon war wohl das Bedeutendste eine historische Ausstellung, ein Seitenstück zur Graff-Schau. Sie galt dem Großvater des Dichters und Mineralogen Franz v. Kobell, dem Ferdinand v. Kobell (1740—1799) aus der in der Mitte des 18. Jahrhunderts für das deutsche Geistesleben so wichtigen Stadt Mannheim. Einst Gegenstand hoher Achtung von damaligen literarischen Klassikern, galt er später hauptsächlich nur als tüchtiger Radierer in Holländerart. Seine Gemälde zeigen sowohl eine hochkünstlerische Behandlung der damaligen kompositorischen Weise, wie auch ein malerisches Streben über sie hinaus. Jene Weise verstehen wir am besten dann, wenn wir sie ebenso als eine Abspiegelung des damaligen fürstlichen Ausstattungstheaters fassen, wie zum Verständnisse der spätmittelalterlichen Malerei die kirchliche Volksbühne herangezogen worden ist. Wir stehen vor der ›Kulisse‹: zwischen Baumgruppen oder dergleichen öffnet sich der Blick auf einen weiten Hintergrund (der ›Prospekt‹). In Kobells ›Ruinen‹ ist der Durchblick durch Joche eines Aquäduktes sozusagen die Pointe. Wasser fehlt selten. Die Bilder ›gehen auseinander‹, moderne ›kleben zusammen‹. Laub und Wolken erinnern an Blech. Wie nun aber unser Künstler das Blech zu ›überwinden‹ beginnt, wie er die zuständliche Szene zur bewegten macht, wie er in seinen ›Drei Bäumen‹ auf holländischer und in seinem ›Waldinneren‹ auf moderner Höhe steht: das würde man gern ausführlicher schildern. — Daneben gab es Zeichnungen und so weiter von ihm und von seinem Sohne Wilhelm v. Kobell (1766—1855), der besonders durch Aquarelle interessierte. — Es war ein Sprung über Abgründe, daß wir gleichzeitig Plastiken des gegenwärtigen Müncheners K. Geldmacher zu sehen bekamen, insbesondere Köpfe, mit einem verweichten, modernen ›Prädonatellismus‹.

Sowohl der Ausstattungs- wie auch der ›freien‹

[1]) Im Mai zu München in der Modernen Galerie, Theatinerstr. 7, zu sehen. D. R.

Kunst widmet sich der Salon Keller & Reiner; sein neues Haus ist namentlich für jene sehr günstig eingerichtet, und zum Beispiel an St. Sindings kräftigst bewegter »Walküre« vorbei schreitet man mit steigendem Interesse hinauf in die Räume von reichlich verschiedener Bestimmung. Rückwärts ein Gemäldesaal.

Im Vorjahre gab's dort einen »Karfreitag« von L. v. Senger, darstellend ein strahlendes Kreuz an einer Kirche. Mit breitstrichiger Technik malt der Künstler inhaltsreiche Landschaften, wie »Waldfrieden« und »Via quietis« (ein Zug von Nonnen in einem Dorf).

M. Lechter sieht man immer wieder gern. Mit einem, durch dunkle Raumarrangements in der Akademie der Künste präparierten Auge genießt man einen von denen, die abseits gehen.

KURFÜRST MAXIMILIAN I. ALS GEMÄLDESAMMLER

Unter diesem Titel veröffentlichte [1]) Herr Archivrat Dr. Weiß München aus einem lange vermißten Aktenfunde des K. Geheimen Hausarchivs in München eine Reihe sehr interessanter Mitteilungen über die unermüdliche Tätigkeit des großen Fürsten auf dem Gebiete der Kunst. Wir glauben, unsere Leser auf diese wertvollen Darbietungen aufmerksam machen zu sollen, die neben der Geschichte auch der Kunstforschung reiches Material bieten.

Der eigentliche Lieblingsmeister Maximilians war Albrecht Dürer; wo immer er eine Möglichkeit erblickte, ein Werk von ihm zu erhalten, da sehen wir ihn sofort die energischste Tätigkeit entfalten. Anschaulich wird uns aus den Akten geschildert, wie Maximilian alle Hebel in Bewegung setzte, um den herrlichen Paumgartner'schen Altar (jetzt in der Alten Pinakothek zu München) vom Nürnberger Rat zu erwerben. Minen und Gegenminen spielen im Kampfe um dieses kostbare Werk ihre Rolle, das der Rat sehr ungern hergeben will; ihm kam das Ansinnen des Bayernherzogs sehr ungelegen. In Rücksicht auf seine »affection und erzeigte Willferigkeit« wollte er ihm nachgeben, wenn auch ungern, da in Nürnberg von anderen Gemälden Dürers fast nichts mehr vorhanden sei; man wolle aber eine Kopie von der Tafel machen, so lange möge er noch des Originals harren. Gleichzeitig beruhigte man den Herzog, daß man dieses einzig in einer Kirche vorhandene Stück von Dürer am liebsten zu dessen Gedächtnis behalten möchte, zumal man es dem Kaiser Rudolf »so steif abgeschlagen« und die Paumgartnerschen Erben den Entscheid hätten; jedoch wolle man ihm gefällig sein, eingedenk der »wolmainlichen Nachbarschafft« des Hauses Bayern, die der Herzog stets geübt habe und auch furder üben möge.« (S. 548.) Maximilian aber griff rasch zu, er schickte Dankesschreiben an die Beteiligten und zugleich Geschenke. »Dem Rat war diese Lösung der Dinge sehr peinlich; er mutete jetzt dem Unterhändler zu, an den Herzog zu schreiben, daß er die Tafel gesehen habe, sie sei aber »ein schlecht Gemahl, das nit von des Dürers Hand gemahlet, und der Mühe nit werth sein möchte, gehn München zu führen.« Allein der Herzog ließ sich nicht beirren, er wollte auch die Flügel haben und schrieb deshalb an seinen Unterhändler: er habe gehört, daß die Tafel immer fest versperrt gehalten wurde und demnach Flügel habe; er hoffe aber daß man ihm diese Flügel als eine »Pertinenz« mitsammt der Tafel schicken werde.« (S. 549.) Endlich war Maximilian am Ziele und konnte das »vielleicht wichtigste Denkmal deutscher Malerei an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert« sein eigen nennen.

Aber der Appetit wuchs rasch beim Essen: Noch in demselben Jahre (1613) ging Maximilian an die Arbeit, das herrliche Dürerbild der Frankfurter Dominikanerkirche, »die Krönung unserer lieben Frau«, in seinen Besitz zu bekommen. Wir erfahren dabei manche kleine Einzelheiten von Interesse, z. B. daß der Maler Falkenburger für seine Kopie dieses Bildes 200 Taler Bezahlung und noch 50 Taler »Verehrung« erhielt, daß »in Frankfurt keine tauglichen Schreiner oder Kistler« waren, weshalb man die Tafel nebst der erforderlichen Kiste in Nürnberg machen lassen wollte usw. Auch in diesem Falle kam Maximilian nach einem Jahre zum Ziel und erhielt (1614) das herrliche Bild, das aber leider beim Brande der Münchener Residenz (1674) ein Raub der Flammen wurde.

Mit gleicher Energie setzte Maximilian seinen ganzen Einfluß ein, um vom Nürnberger Rat die berühmten Vier Apostel Dürers (jetzt Münchner Pinakothek) zu erlangen. Der Rat bot Maximilian freundlich eine schöne Kopie an, die »nicht weit von dem Originale steiche«, aber Maximilian bedankte sich für Kopien und ruhte nicht eher, bis der Rat ihm das Original verkaufte. Gerne tat er es nicht, aber er hielt es für klug, Maximilians Wunsch zu erfüllen, um den Nachbarn bei guter Laune zu erhalten »sowohl der Zufuhr der Victualien als auch der Privathandelschaft in das Land zu Bayern« und »vornehmlich auch der allgemeinen Kommerzien« wegen.

In gleicher Zeit, da Maximilian mit Nürnberg wegen der vier Apostel unterhandelte, bemühte er sich auch um einen Düreraltar in Stendal. Er schrieb darüber am 31. Juli 1627 an Tilly: »Wir werden glaubwürdig bericht, das zu Stendal in der Markh Brandenburg in Unser L. Frauen-Khirchen zu hinderist under der Orgel ein Altar sey mit St. Hieronimi Bildtnuß (so zweymal aufgethan) mit doppelten Flügeln vom Albrecht Dürer ao 1511 gemalt. Wann euch dan bewust, das wir dises Maisters Hand bis hero starkh nachgetracht, also wurdet ir unß ein gar großes Gefallen erweisen, wann jr solchem Altar nachtrachten und allein die Taflen oder Gemaehl ohne die Einfassung (weil solche allein die Fortbringung schweer machen) unß erhandeln und zuwegen bringen khundt. Ersuchen euch demnach an bester euer Möglichkeit herundter nichts erwinden zu lassen.« (S. 555.) Er hatte große Angst, daß jemand ihm »zuvorkomme und den Altar wegschnappe«. Maximilian hatte Erfolg, der Altar wurde gekauft, für ihn eingepackt, einer »Proviantfuhre nach Hessen mitgegeben«, — um spurlos zu verschwinden! Sicher ein großer Verlust, da es sich um ein zweifellos echtes Dürerwerk handelt, denn Maximilian war äußerst kritisch und wußte, daß es »sonsten wohl copiae von des Dürers Sachen gibt, die nit übel imitiert seind.«

Neben Dürer schätzte Maximilian auch andere ältere deutsche Meister; so bemühte er sich 1630 sehr eifrig in Köln um die Erwerbung eines »Altares auß dess Liss Khirchen«, den er aber nicht erhielt und den die Kunstgeschichte auch nicht kennt, wenn es nicht der in Frankfurt befindliche Altar des »Meisters vom Tode Mariae« ist. — Von Luc. Cranach erwarb Maximilian vier Bilder; auch für die Cranachforschung bieten die Schriftstücke des Geh. Hausarchivs interessante neue Beiträge.

Maximilian wußte jede Gelegenheit zu benutzen, um seine geliebte Gemäldesammlung zu erweitern, das zeigen uns die Aufzeichnungen, die uns melden, wie er den Aufenthalt seiner und der kaiserlichen Offiziere in Norddeutschland zu diesem Zwecke verwandte. Tilly und besonders der Haudegen Pappenheim bemühten sich in diesem Sinne und besonders der letztere erscheint in ganz neuem Lichte, wenn wir sehen, daß Maximilian in sein Kunstverständnis großes Vertrauen setzte. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch von Bildern und Malern, deren Existenz heutzutage wohl ziemlich unbe-

[1]) Hist. pol. Blätter. CXLII (1908) S. ff.

kannt ist, so daß ihr Verzeichnis (S. 651) der Kunstforschung ein interessantes Feld eröffnet.

Doch wir müssen schließen, um den Rahmen eines Hinweises auf die interessante Arbeit nicht zu überschreiten, deren Selbststudium gewiß vielen unserer Leser von Wert und Nutzen sein wird.

Wiesbaden Prof. Dr. Wedewer

AUS DER PFINGSTAUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF 1910

»Ave Maria, gratia plena«
(Abb. S. 359)

Aus der Ankaufsausstellung, die der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen alljährlich zu Pfingsten veranstaltet, und deren Gesamtbeschickung sich auch diesmal von dem Üblichen naturgemäß nicht erheblich unterschied, hat die »Christliche Kunst« ein Gemälde als eine bedeutende Erscheinung hervorzuheben, und das vorliegende Heft bringt S. 359 das Bild in Reproduktion. Es ist ein Madonnenbild von Albert Diemke, einem Schüler E. von Gebhardts. Er gehört der Gruppe junger Künstler an, die in der Ausstellung für Christliche Kunst 1909 als »Vereinigung für Christliche Kunst« zum erstenmal hervortraten; Diemkes Madonnenbild konnte nicht rechtzeitig zu hinlänglicher Befriedigung des Künstlers selber vollendet werden Und A. Diemke ist kein »Schnellmaler«, der sich zum Schaden seines Werkes beeilt hätte. Wir haben hier einen Künstler vor uns, der in der gewissenhaften Arbeit an seinem Werke ein ernstes Stück seiner Selbstvervollkommnung, nicht bloß seiner künstlerischen, sieht. Er hat treu studiert, hat von seinem Meister das Viele gelernt, was von diesem für ihn zu lernen war, und hat im Hinblick auf die alten unvergänglichen christlichen Maler sich vorgesetzt, keinen Zug, kein Strichlein, keinen Lichthauch und keinen Farbenblick für gering zu halten. Es ist des Künstlers Sache, das Detail so herzustellen, wie es als dienendes Glied des Ganzen erscheinen muß; und A. Diemkes Bild zeigt vielfach, daß das möglich ist, ohne kleinlich zu werden oder gar gegen die Wahrheit zu verstoßen. Es ist keine Frage, daß der junge Künstler sein »Studium« nicht für abgeschlossen hält; mit jenen Künstlern, die die Zeit überdauern, wird er wünschen, daß man einst von ihm sage: »Sein letzter Strich ist Arbeit und Studium und Dienst gewesen, und dabei hat er an Wahrheit und Freiheit nicht verloren, sondern fortschreitend gewonnen.« Sein Erstlingswerk ist in besonders ehrenvoller Weise von dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen angekauft und dem Kardinal-Erzbischof Antonius Fischer zur Verfügung gestellt worden. — Eine eingehende Beschreibung des Bildes wird durch die Reproduktion entbehrlich; die Farbengebung läßt sich ohnehin nur unzulänglich in Worte kleiden, und ihre harmonischen Gegensätze gibt die Photographie einigermaßen wieder — nur das Rot z. B. im Davids Purpurmantel erscheint hier zu tief. — Maria als Königin des Himmels sitzt auf einem Throne und stellt das Kind dar, das auf ihrem Knie steht. Der Thron mit dem Baldachin, dessen Purpurvorhänge sich mit innerer Kraft öffnen, und mit der guirlandegeschmückten Nische gestaltet sich zum Altare, vor dem hier König David mit der Leier, dort Isaias mit dem prophetischen Buche verkündend und verherrlichend stehen, jeder durch seine bewegte Haltung den besonderen Charakter andeutend. Indem ihre Gestalten die Pfeiler der Altarnische überschneiden, machen sie den architektonisch aufgebauten Rahmen zu einem wesentlichen Bestandteile und vollenden so für das Werk die künstlerische Einheit und Abgeschlossenheit. Königliche Musik und Seherdichtung rufen ihr: Ave Maria, gratia plena, und der bescheidene Künstler der Farbe stimmt in den Gruß mit ein.

Bone

ZU UNSERN BILDERN

Farbige Sonderbeilage. — Max Fuhrmann gibt die hl. Jungfrau in dem Augenblicke der Verkündigung, da sie den fragenden Gedanken faßt: »Wie wird dieses geschehen?« Wie fein schildert der Künstler diesen geheimnisvollen Moment, wie einzig schön tritt uns im Bilde die Psyche Mariens entgegen! Das Bild gehört zu jenen Seltenheiten, in denen Form und Farbe so glücklich für den auszudrückenden Gedanken gewählt sind. Diese Feinheit und psychologische Richtigkeit in der Darstellung der Bewegung muß vom Künstler im Innersten empfunden sein. Und die Farbe! Künstlerisch fein in ihrer Zusammenstimmung und in ihrer duftigen, lichten Zartheit, wie einer unberührten Blüte, so überaus geeignet zur Wiedergabe des Gedankens, jenes geheimnisvollen Augenblickes, wie auch zur Andeutung der jungfräulichen Reinheit der in wunderbarer Weise zur herrlichsten Mutter Erkorenen. Ein solches Werk macht uns weit besser als viele Worte einleuchtend, wieviel mehr dazu gehört und eine wieviel höhere Kunst es ist, einen erhabenen Gedanken künstlerisch wiederzugeben, als an einem ganz gleichgültigen Gegenstande sich in Formbildung und Farbenkompositionen zu ergehen.

Leicht könnte es scheinen, als sei so bei dem zweiten Kunstblatt: Frühlingsabend von Carl Kayser-Eichberg geschehen. Doch ist dieses Bild keineswegs ein belangloser Ausschnitt aus der Natur, wie ihn uns die vervollkommnete Farbenphotographie auch wiedergeben könnte. Was die Natur gezeigt hat, das hat der Maler erst zum Kunstwerk gestaltet. Hier gilt, was Max Liebermann, der Führer der Berliner Secession, sagt, daß nämlich nicht die Erfindung oder die Wahl des Stoffes, des Themas den Künstler mache, sondern die Art der Umgestaltung des vorgefundenen Stoffes zum Kunstwerk. Diese richtige Forderung erfüllt der Maler unseres Bildes in ganz vorzüglicher Weise. Er schreibt nicht einfach die Natur ab, sondern gestaltet das Gesehene zu einem in sich geschlossenen Bilde und schafft in diesem durch künstlerische Mittel die Wirkung des Raumes. Man prüfe durch Abblendung des Auges, wie er z. B. den Blick in die Tiefe des Bildes führt: von vorne durch die nach rückwärts sich schließenden Grenzen des Wassertümpels und durch eine zweite, weiter zurückliegende Wasserlache, dann von den Seiten durch die Anordnung der Bäume. Dabei ist, trotz vieler Einzelgegenstände, nichts im Bilde, was überflüssig wäre oder störend wirken könnte; wir vermögen das Bild als ein geschlossenes, gut komponiertes Ganzes zu genießen. Auch das Motiv des Bildes ist nicht willkürlich und zufällig gewählt. Es wird uns eine Frühlingslandschaft gezeigt, die in jedem, der das Leben der Natur, den Wechsel der Jahreszeiten mit ihrem Auf und Nieder an Hoffnungen und Erwartungen mitempfindet und miterlebt, das Herz höher schlagen läßt in der Freude, daß die Natur wieder zu neuem Leben erwacht ist und allenthalben neues, frisches Leben weckt. Ist solcher Inhalt beim Kunstwerk und eine solche, in dasselbe vielleicht hineingelegte Tendenz zu verachten?

Theophile Lybaert, von dessen Werken dieses Heft einige reproduziert, ist im Jahre 1848 in Gent in Flandern geboren. Zum ersten Male trat er 1869 auf einer Ausstellung in seiner Vaterstadt mit einem religiösen Gemälde, Christus am Kreuze, an die Öffentlichkeit. Der Mißerfolg zwang ihn, andere Wege zu suchen, und er malte dann, den Wünschen amerikanischer Kunsthändler folgend, Kostümstücke aus der

Zeit der Regence und des Directoire. Acht Jahre später wandte er sich der Schilderung des Orients zu, der ihn mit seinen Farbenzaubern gefangen nahm, und er offenbarte in der Wiedergabe feiner und seltener Lichteffekte ein besonderes Geschick. Die Kritik aber tadelte seine Arbeiten als unoriginelle Nachahmung anderer, und obgleich diese Tätigkeit Lybaert zu einem weniger sorgenvollen Leben verhalf, gab er sie dennoch auf und versuchte sich in der Porträt- und Historienmalerei. Bilder dieser Zeit erschienen auch in Deutschland auf Ausstellungen, so in Wien, Hamburg und München. Doch noch einmal änderte Lybaert seinen Weg und kehrte zu jenem Gebiete zurück, das ihn zuerst gefesselt hatte, zur religiösen Malerei. Auf seinen Reisen in Deutschland hatte Albrecht Dürer ihn angezogen; besonders sind es aber die frühen Künstler seiner Heimat, deren Einfluß man unschwer aus den Formen und Farben seiner nunmehr entstandenen Werke herausfühlt: Roger van der Weyden, die van Eycks u. a. Man vergleiche die hier wiedergegebene Gottesmutter mit dem Kinde mit Anklängen an ein Bild von Roger in München: Der hl. Lukas, die Madonna malend, oder das Bild des Erlösers mit dem Ölzweig mit solchen an die Christusfigur des Genter Altars. Diese Art Lybaerts möchten wir nicht gleich als unzeitgemäße Nachahmung tadeln; wir nehmen sie als eine Anknüpfung an die alten niederländischen Meister und eine selbständige Verarbeitung der genannten Richtung gemäß der persönlichen Auffassung dieses Künstlers. A. Huppertz

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Wettbewerb. Das vom Kaiser von Rußland eingesetzte Komitee zur Errichtung eines Denkmals für Kaiser Alexander II. in Petersburg veröffentlicht eine internationale Preisbewerbung für Modelle dieses Denkmals. Von den Bedingungen heben wir folgende hervor: An der Preisbewerbung um das Denkmal Kaiser Alexander II. können sowohl russische als auch ausländische Künstler teilnehmen. Das Denkmal wird vor dem Museum Kaiser Alexander III im Michael-Square auf dem Michael-Platz in St. Petersburg errichtet werden. Porträts Kaiser Alexander II. und eine Abbildung des Platzes nebst Plan werden dem Programme beigefügt. Das Denkmal soll aus einer Bronze-Statue des Kaisers Alexander II. auf steinernem Postamente bestehen (Marmor ist infolge klimatischer Rücksichten ausgeschlossen). Es ist der Wahl des Künstlers überlassen, den Kaiser als Standbild oder zu Pferde darzustellen, unter der Bedingung, daß die Figur des Kaisers selbst gegen 6 Arschin (4½ Meter) sei, wobei es dem Verfasser gestattet ist, am Denkmal Gruppen von Zeitgenossen, allegorischen Figuren usw. anzubringen; auch darf das Denkmal von einer architektonischen Komposition umgeben sein, falls dieselbe der Auffassung des Künstlers entspricht. Alle Kosten der Errichtung des Denkmals, außer der zum Guß erforderlichen Bronze, die vom Komitee geliefert werden wird, dürfen nicht 400,000 Rbl. (800,000 Mark) übersteigen. Den als die besten anerkannten Modellen werden folgende 5 Preise zugesprochen werden: 5000 Rbl., 4000 Rbl., 3000 Rbl., 2000 Rbl., 1000 Rbl. Das vollständige Programm ist in den russischen Botschaften, Gesandschaften und Konsulaten vorhanden, und kann man sich an dieselben wenden, um von den Bedingungen dieser Preisbewerbung Kenntnis zu nehmen.

München. Die Münchener Ausstellung angewandter Kunst in Paris 1910 hat zur Förderung ihrer Arbeiten folgende Ausschüsse gewählt: Vorstandschaft: 1. Vorsitzender Professor Benno Becker; 2. Vorsitzender Prof. Ernst Pfeifer; 1. Schriftführer Otto Baur, Architekt; 2. Schriftführer Günther Freiherr v. Pechmann; 1. Schatzmeister Direktor Dr. Josef Löhr, Generalkonsul; 2. Schatzmeister Hofrat Adolf Paulus; Vertreter in Paris Otto Grautoff; Kaufmännischer Vertreter Walter Zimmermann. Beisitzer: Geh. Legationsrat Dr. Donle; Prof. Dr. Theodor Fischer; Generalkonsul Carl von Günther; Rechtsrat Dr. Carl Kühles; Prof. Richard Riemerschmid; Prof. Emanuel von Seidl; Prof. Toni Stadler; Dr. Paul Wenz; Fritz Wörz, Gemeindebevollmächtigter; Kommerzienrat Albert Bäuml; Direktor Bernhard Heyde; Heinrich Pössenbacher. Finanzausschuß: Rechtsrat Dr. Carl Kühles; Hofrat Adolf Paulus; Josef Gautsch, k. Handelsrichter; Generalkonsul Carl von Günther; Kommerzienrat Josef Lebrecht; Direktor Dr. Josef Löhr, Generalkonsul; Gottlieb Wilhelm, Bildhauer. Künstlerausschuß: Prof. Richard Berndl; Baurat W. Bertsch; Prof. Robert Engels; Prof. Dr. Theodor Fischer; Architekt Karl Jaeger; Prof. Fritz von Miller; Prof. Ad. Niemeyer; Prof. Ernst Pfeifer; Prof. Richard Riemerschmid; Baurat Robert Rehlen; Prof. Emanuel von Seidl; Prof. Toni Stadler; Dr. Paul Wenz; Dr. Walter Riezler.

Düsseldorf. Am 6. Juli starb hier im Alter von 89 Jahren Prof. Hubert Salentin. Unter seinen Werken, hauptsächlich Genrebildern, befinden sich auch solche religiösen Charakters.

BÜCHERSCHAU

Paul Eudel, Fälscherkünste. Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher, neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roeßler. Leipzig. Verlag von Fr. Wilh. Grunow. 1909.

Eudels Le Truquage, das zum ersten Male in zusammenhängender Weise die dunkeln Wege der Fälscher von Altertümern schilderte, hat uns zuerst Bruno Bucher im Jahre 1885 in einer deutschen Bearbeitung näher gebracht. Er hat dabei nicht zum Nachteil die allzu große Weitschweifigkeit des Originals, wo es sich um novellistische Schilderung bestimmter Fälschungsaffären handelte, vermieden und durch Kürzungen die Übersicht über die tatsächlichen Fälscherkniffe auf den einzelnen Gebieten des Altertümermarktes wesentlich erhöht, so daß mehr als das Original die deutsche Bearbeitung den Anforderungen eines Nachschlagebuches entsprach. Trotz mancher ähnlicher Publikationen hat sich Eudel-Buchers Werk die erste Stelle gewahrt und bedurfte in einer Neuauflage weniger einer Umarbeitung als einer Ergänzung nach Maßgabe der Erfahrungen der letzten Jahrzehnte. Arthur Roeßler, dem diese Aufgabe zugefallen war, hat sich ihrer mit großem Geschick erledigt und auf allen möglichen Gebieten brauchbare Hinweise zur Erkennung von Fälschungen und Angaben wichtiger Produktions- und Verschleißorte solcher erbracht. Ein Lehrbuch wird ein derartiges Werk nie sein können, denn einzig Praxis und Routine werden die Interessenten, Museumsbeamte und Privatsammler gegen die immer neuen Kniffe der Dunkelmänner feien. Ob ein Gegenstand also alt oder neu d. h. echt oder falsch ist, wird man nur am Objekt selbst lernen können. Aber die Begleitumstände eines Kaufes, eines Tausches, die Märchen und Lügen, die Geheimniskrämerei, die Schliche und Verschleierungen, die nicht minder in das Gebiet der Fälschungskünste gehören, wie die Fälschungen selbst, lassen sich an einer Reihe guter Schulbeispiele studieren. Für die Laien und Anfänger im Sammeln wird das Buch deshalb ein getreuer Eckhart sein und auch der Fachmann wird es als Nachschlagebuch mit gutem Nutzen gebrauchen können. H

Für die Redaktion verantwortlich: S. Standhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München





